Revista - ARTA

arte vizuale / visual arts #46-47 / 2020

ARTIȘTI ROMÂNI DIN DIASPORA
ROMANIAN ARTISTS FROM THE DIASPORA

BOGDAN ACHIMESCU, ROMAN COTOȘMAN, SANDU DARIE, OANA COȘUG
HORTENSIA MI KAFCHIN, VIRGILIUS MOLDOVAN, ILEANA PASCALAU
GHENADIE POPESCU, LUMINIȚA ȚĂRANU, MĂDĂLINA ZAHARIA

PREMIILE UAP 2019 / UAP AWARDS 2019

SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2020

HORIA BERNEA, ARANTXA ETCHEVERRIA, PETRU LUCACI, ȘERBAN SAVU

CHANTAL AKERMAN, JORIS-KARL HUYSMANS, WOLFGANG TILLMANS

INTERVIU CU AMI BARAK / INTERVIEW WITH AMI BARAK

Revista—ARTA

#46-47 / 2020

ARTIȘTI ROMÂNI DIN DIASPORA
ROMANIAN ARTISTS FROM THE
DIASPORA

SUMAR / CONTENT

4 **EDITORIAL**
MAGDA CÂRNECI

DOSAR / *DOSSIER*

6 DIASPORAMA.
CÂT EXIL ÎN DIASPORA?
HOW MUCH EXILE IN THE DIASPORA?
BOGDAN GHIU

12 ACASĂ DEPARTE DE CASĂ.
ARTIȘTI ÎN DIASPORĂ
HOMES AWAY FROM HOME.
ARTISTS IN DIASPORA
CLAUDIA ZINI

16 CE POATE FI O INSTITUȚIE?
REMARCI ASUPRA ISTORIILOR INSTITUȚIO-
NALE ȘI PRACTICILOR CURATORIALE
WHAT CAN AN INSTITUTION BE?
OBSERVATIONS FROM INSTITUTIONAL
HISTORIES AND CURATORIAL PRACTICE
ANCA RUJOIU

20 LUX, CALM ȘI BREXIT
LUXE, CALM, AND BREXIT
SIMONA NASTAC

24 CUENTO RUMANO EN EL ESPACIO INFINITO
SCURTĂ INTRODUCERE ÎN OPERA LUI SANDU
DARIE
SHORT INTRODUCTION TO THE WORK OF
SANDU DARIE
ANCA MIHULEȚ

30 ROMAN COTOȘMAN (1935-2006)
ILEANA PINTILIE

34 MĂȘTI, OGLINZI.DIALOG ÎNTRE CRISTINA
STOENESCU ȘI DIANA MARINCU
MASKS AND MIRRORS. A CONVERSATION
BETWEEN CRISTINA STOENESCU AND DIANA
MARINCU

39 VIRGILIUS MOLDOVAN
MAI MULT ADEVĂR CA ÎN VIAȚĂ
ESTE NUMAI ÎN ARTĂ
ONLY ART HOLDS MORE TRUTH THAN LIFE
REINHOLD STURM

42 BERLINUL POST-BERLIN ȘI MITUL
ARTISTULUI BERLINEZ
BERLIN AFTER BERLIN AND
THE MYTH OF THE BERLINER ARTIST
VALENTINA IANCU

46 O PRIVIRE SPRE ARTA CONTEMPORANĂ
MOLDOVEANĂ
A GAZE TOWARDS MOLDOVAN
CONTEMPORARY ART
RALUCA ȚURCANAȘU

50 REALISMUL ONIRIC AL FOTOGRAFIEI
CONTEMPORANE MOLDOVENE
THE ONEIRIC REALISM OF CONTEMPORARY
MOLDOVAN PHOTOGRAPHY
RALUCA ȚURCANAȘU

54 PRINCIPIUL MIGRAȚIEI
THE PRINCIPLE OF MIGRATION
OLIVIA NIȚIȘ

PORTOFOLII
PORTFOLIOS

58 LUMINIȚA ȚĂRANU

61 OANA COȘUG
IMAGINEA CARE NU FACE ZGOMOT
THE SILENT IMAGE
DARIA GHIU

64 BOGDAN ACHIMESCU
DANA FABINI

66 ADRIANA BLENDEA
VIATICUM
RAMONA NOVICOV

68 ILEANA SZÀSZ ALBICI

70 ILEANA PASCALAU

72 RALUCA CROITORU

74 IOANA VREME-MOSER
CIRCUIT BOARD CHIC
INTERVIU DE MIRON GHIU

79 PREMIILE UNIUNII ARTIȘTILOR
PLASTICI DIN ROMÂNIA 2019
THE ROMANIAN VISUAL ARTISTS' UNION
AWARDS 2019
PETRU LUCACI

96 SALONUL NAȚIONAL
DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2020
NATIONAL CONTEMPORARY ART SALON 2020
PETRU LUCACI

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA
EXHIBITIONS IN ROMANIA

104 PETRU LUCACI. MATERIAL SCAPES
MAGDA CÂRNECI

108 FELUL NOSTRU DE A NU OBSERVA
OUR WAY OF NOT OBSERVING
IOANA TERHEȘ

111 RECICLAREA VIZUALĂ
VISUAL RECYCLING
TEO PAPADOPOL

114 "STATUIA SUNTEM NOI"
"WE ARE THE STATUE"
IOANA VLASIU

117 ILASH/MARIN. CITITORI/INTERPREȚI AI
RECUZITELOR POST-UMANULUI
ILASH/MARIN. READERS/INTERPRETERS
OF POSTHUMAN PROPS
DAN BREAZ

120 OFFSHORE WHITE CUBE
DRESS CODE: NEOPREN
ILINA SCHILERU

124 SUZANA FÂNTÂNARIU - DECLUTTERING
MĂLINA IONESCU

126 HORIA BERNEA – GRĂDINI ȘI ICONOSTASE
HORIA BERNEA – GARDENS AND ICONOSTASIS
MĂLINA IONESCU

128 PIRRI, PASSI ȘI ARTA VIDEO DIN ITALIA
PIRRI, PASSI AND VIDEO ART FROM ITALY
CĂLIN STEGEREAN

131 DAN MOHANU - SPAȚII ICONICE
DAN MOHANU - ICONIC SPACES
MARIA ZINTZ

134 CARTOGRAFII HETEROTOPICE.
ORADEA, CARTIERUL VELENȚA
HETEROTOPIC CARTOGRAPHIES.
ORADEA, VELENȚA NEIGHBORHOOD
RAMONA NOVICOV

136 WHERE IS SHE?
MARINA OPREA

139 LOC DESEMNAT
DESIGNED PLACE
HORAȚIU LIPOT

142 "FRAME"-URI, VITRINE, FOTOGRAFII
FRAMES, WINDOW DISPLAYS,
AND PHOTOGRAPHS
DOINEL TRONARU

146 DANIEL STANCU
SPECTACOLUL IDEILOR
THE SPECTACLE OF IDEAS
GABRIELA POPESCU

149 PENTRU CINE BAT CLOPOTELE LA ORADEA
FOR WHOM THE BELL TOLLS IN ORADEA
MILENA AUGUSTA POP

152 "ȘCOALĂ-TE!" LA IAȘI
SCHOOL YOURSELF IN IAȘI
CRISTIAN NAE

155 DEPARTURES FROM THE SPHERE:
SFERA CA SURSĂ DE CERCETARE
[ȘTIINȚIFICĂ/ARTISTICĂ]
THE GLOBE AS SCIENTIFIC AND ARTISTIC
RESEARCH
ADA MUNTEAN

160 PORTRETE ALE NON-APARTENENȚEI
PORTRAYALS OF NON-BELONGING
CĂTĂLIN GHEORGHE

EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE
EXHIBITIONS ABROAD

166 WOLFGANG TILLMANS - PRIVIREA
BANALULUI ȘI FOTOGRAFIA CA OBIECT
WOLFGANG TILLMANS - THE GAZE OF THE
MUNDANE AND PHOTOGRAPHY AS AN
OBJECT
GABRIELA MATEESCU

172 PARADISURILE ARTIFICIALE ALE
UNUI CRITIC DE ARTĂ. JORIS-KARL
HUYSMANS LA MUSÉE D'ORSAY
ONE ART CRITIC'S ARTIFICIAL PARADISES.
JORIS-KARL HUYSMANS AT THE MUSÉE
D'ORSAY
IOANA VLASIU

175 CENTRUL SE DESTRAMĂ
THE CENTER CANNOT HOLD
RAREȘ GROZEA

178 ACEASTĂ RECENZIE ESTE O
CHESTIUNE DE TIMP
THIS REVIEW IS A MATTER OF TIME
ALINA LUPU

182 SANDRA STERLE
FILM FRAGMENTAT, SCINDARE
FRAGMENTED FILM, SPLIT
OLIVIA NIȚIȘ

INTERVIU / *INTERVIEW*
RECENZIE DE CARTE / *BOOK REVIEW*
IN MEMORIAM

186 INTERVIU CU CURATORUL AMI BARAK
AN INTERVIEW WITH CURATOR AMI BARAK
GIZELA HORVÁTH

192 CU (H)ARTA PRE MOARTE CĂLCÂND...
BREAKING THE BONDS OF ART...
DOINEL TRONARU

194 FOTOREALISM "CU FIGURI"
"FLASHY" PHOTOREALISM
DOINEL TRONARU

196 STATE OF THE ARTS

198 VLADIMIR ZAMFIRESCU (1936-2020)

200 RUSU GRIGORIAN (1950 - 2020)
CĂTĂLIN DAVIDESCU

204 **INFO ART**

214 **COLABORATORI**
CONTRIBUTORS

ARTIȘTI ROMÂNI DIN DIASPORA
ROMANIAN ARTISTS FROM THE DIASPORA

Din anii 1990, deplasarea indivizilor între țări și culturi de pe toate continentele a cunoscut o enormă proliferare, sub forme mergând de la exil individual la emigrație/imigrație colectivă și refugieri/delocalizări/dislocări de populații întregi – ceea ce a provocat o schimbare puternică de perspectivă în multe domenii, de la economic la social, de la politic la cultural și (mai ales) umanitar. Diasporizarea, ca efect colateral al globalizării, reprezintă unul dintre aspectele cele mai frapante ale unei dinamici de transgresiune accelerată în toate domeniile umanului, la care asistăm.
Trăim azi un fenomen amplu de trans-naționalism, în care fiecare cultură își are propria ei diasporă, ceea ce duce la o problematizare și redefinire a ideilor de stat, națiune, identitate, teritorialitate. Aceste diaspore naționale întrețin o relație instabilă și dinamică cu țările-mamă și se intersectează între ele în interiorul unei din ce în ce mai cuprinzătoare culturi translaționale, specifice globalismului.
În aceste condiții, diasporizarea lumii artistice este și ea abundentă și și-a creat propriile limbaje și coduri, în așa măsură încât s-a putut vorbi de o trans-estetică și o artă globală (*world-art*) pe deasupra artelor naționale. Dacă acceptăm că există o estetică trans-națională (vehiculată de bienale, publicații și piețe de artă), cum este ea apropriată și transformată de artiștii migranți/emigranți? Cum pot aceștia inventa noi estetici în care ideile de refugiere, deteritorializare, exil, rătăcire etc. să acționeze nu doar ca o lipsă, o carență, traumă sau dezavantaj, ci să fie văzute ca o (plus)valoare, ca o șansă de a fructifica un formataj cultural divers și contradictoriu în noi forme spectaculare de imaginar vizual, adaptate lumii actuale?
Cum se integrează artiștii români plecați în străinătate? În afara câtorva vedete internaționale, sunt artiștii români emigrați în alte spații culturale acceptați cu adevărat de acele culturi? Există o evoluție a integrării lor de-a lungul ultimelor 2-3 decenii? Ce tip de relație (continuă, intermitentă, oscilantă, refuzantă etc.) mai păstrează ei cu cultura română?
La aceste întrebări și la altele încearcă să răspundă provizoriu dosarul și celelalte rubrici ale acestui număr 46-47 al revistei ARTA. De-a lungul anilor, ARTA a prezentat cu constanță artiști „deștărați" temporar sau definitiv, din generații diverse, în viață sau nu: Paul Neagu, Mircea Roman (Anglia); Anetta Mona Chișa (Cehia); Anca Seel (Elveția); Tudor Banuș, Mircea Cantor, Doru Covrig, Dorin Crețu, Horia Damian, Matei Lăzărescu, Dana și Ștefan Maitec, Iulian Mereuță, Wanda Mihuleac, Mihai Negreanu, Ion Nicodim, Constantin Pacea, Christian Paraschiv, Leonard Răchită, Ștefan Râmniceanu, Victor Roman, Decebal Scriba (Franța); Marieta Chirulescu, Adrian Ghenie, Peter Jacobi, Victor Man, Diet Sayler (Germania); Belu-Simion Făinaru (Israel); Doina Botez, Camilian Demetrescu, Radu Dragomirescu, Henry Mavrodin (Italia); Calina Pandele-Yttredal (Norvegia); Ana și Nicolae Golici, Dumitru Gorzo, Patriciu Mateescu, Sasha Meret, Leonard Ursachi, Andra Ursuța (SUA); Sandor Bartha, Gyorgy Jovian (Ungaria). Și nu sunt sigură că nu am omis alte nume.

Since the 1990s, circulation between countries and cultures proliferated enormously, under various forms such as individual exile, collective migration, and delocalization/displacement of entire populations and refugees. This phenomenon has triggered a remarkable change in perspective in multiple fields, from economics to society and from politics to culture, and (especially) in the humanitarian field. The general "diasporization" as a collateral effect of globalization represents one of the most shocking aspects of an accelerated transgression in all domains of the human, which we are all witnessing.
Nowadays we are living in a wide trans-national movement, in which every national culture has its own diaspora, something that leads to a redefinition and a re-problematization of such concepts as the state, the nation, identity, territoriality. These national diasporas have an unstable and dynamic relationship with their homelands, and they intersect each other within the ever-widening "translational" culture of globalism.
Under these circumstances, the "diasporization" of the visual arts is also abundant; it has created its own languages and codes to such an extent that we can speak today of a global art (*world art*) and a trans-aesthetics, beyond national art. If we accept that there is a trans-national aesthetics (promoted by biennales, publications, and art markets), how is it appropriated and transformed by migrant artists? How can they invent new aesthetics in which the ideas of migration, exile, wandering, deterritorialization, refuge, etc. may act not only as a lack, an absence, a trauma, or a disadvantage, but be understood as (surplus) value, as a chance to bring diverse and contradictory cultural formattings to fruition in new spectacular forms of visual imagery, adapted to the contemporary world?
How do Romanian artists adapt once they move abroad? Except for a few international stars, are migrant Romanian artists truly accepted by other cultures? Has there been an evolution of their integration in the last two or three decades? What type of relationship (continuous, intermittent, oscillating, denying, etc.) do they still have with Romanian culture?
The dossier and the other sections of the 46-47 issue of ARTA Magazine attempt to answer these questions and more. During the last years, ARTA has constantly presented artists who are temporarily or definitively "exiled," from various generations, alive or not: Paul Neagu, Mircea Roman (UK), Anetta Mona Chișa (Czech Republic),Anca Seel (Switzerland), Tudor Banuș, Mircea Cantor, Doru Covrig, Dorin Crețu, Horia Damian, Matei Lăzărescu, Dana and Ștefan Maitec, Iulian Mereuță, Wanda Mihuleac, Mihai Negreanu, Ion Nicodim, Constantin Pacea, Christian Paraschiv, Leonard Răchită, Ștefan Râmniceanu, Victor Roman, Decebal Scriba (France), Marieta Chirculescu, Adrian Ghenie, Peter Jacobi, Victor Man, Diet Sayler (Germany), Belu-Simion Făinaru (Israel), Doina Botez, Camilian Demetrescu, Radu Dragomirescu, Henry Mavrodin (Italy), Călina Pandele-Yttredal (Norway), Ana and Nicolae Golici, Dumitru Gorzo, Patriciu Mateescu, Sasha Meret, Leonard Ursachi, Andra Ursuța (USA), Sandor Bartha, Gyorgy Jovian (Hungary).

Anca Munteanu Rimnic, *Simulanta*, 2017, serie de 3 C-prints, 190 x 160 cm fiecare. Credit foto: T.Chapotot, Sezonul România-Franța.
Anca Munteanu Rimnic, *Simulanta*, 2017, series of 3 C-prints, 190 x 160 cm each. Photo credit: T.Chapotot, Romania-France Season.

Cum mulțimea artiștilor români „diasporizați" este mare, ceea ce vă prezentăm acum sunt doar câteva noi eșantioane simptomatice, mai ales pentru generațiile mai tinere, dar nu numai: Virgilius Moldovan (Austria); Mădălina Zaharia, Dana Popa, Dana Olărescu (Anglia); Oana Coșug (Belgia); Sandu Darie (Cuba); Adriana Blendea (Franța); Ileana Szasz (Elveția), Roman Cotoșman, Hortensia Mi Kafchin, Anca Munteanu Rimnic, Ileana Pascalau, Ioana Vreme-Moser (Germania); Luminița Țăranu (Italia); Pavel Brăilă, Maria Guțu, Mikhail Kalarashan, Ramin Mazur, Ghenadie Popescu (Rep. Moldova); Raluca Croitoru (Olanda); Bogdan Achimescu (Polonia); Adelina Luft (Singapore).
Întrucât fenomenul diasporizării artistice românești are o evoluție crescătoare, aceste prezentări vor continua în numerele noastre viitoare.

Magda Cârneci
redactor-șef

And very probably I have not mentioned all of them.
Because the number of Romanian artists in the diaspora is quite impressive, we can only present here some new symptomatic examples, especially from the younger generations, and more: Virgilius Moldovan (Austria), Mădălina Zaharia, Dana Popa, Dana Olărescu (UK), Oana Coşug (Belgium), Sandu Darie (Cuba), Adriana Blendea (France), Ileana Szasz Albici (Switzerland), Roman Cotoşman, Hortensia Mi Kafchin, Anca Munteanu Rimnic, Ileana Pascalau, Ioana Vreme-Moser (Germany), Luminița Ţăranu (Italy), Pavel Brăilă, Maria Guțu, Mikhail Kalarashan, Ramin Mazur, Ghenadie Popescu (Republic of Moldova), Raluca Croitoru (The Netherlands), Bogdan Achimescu (Poland), Adelina Luft (Singapore).
As the phenomenon of Romanian artistic diasporization has an ascending evolution, these presentations will be continued in further issues.

Magda Cârneci
editor-in-chief

Translated by Daniel Clinci

DIASPORAMA.

CÂT EXIL ÎN DIASPORA?
HOW MUCH EXILE IN THE DIASPORA?

Text: Bogdan Ghiu

Acesta ar putea fi, într-adevăr, titlul. Iată un text compus din reveniri, ritmat (pe loc) de re-plecări, de re-întoarceri departe, de o compulsiune a reîntoarcerii la un „acasă” care nu este niciodată *aici*. Un text pe loc și din loc în loc. Veți *vedea*.
Pe scurt – și cu asta aproape aș putea, deja, să închei –, diaspora numește transmutarea, transfigurarea unui șoc (suferit, deci, îndurat), acela al de-localizării și al deportării (azi, așa-zicând „din proprie inițiativă”, dar în lipsa oricărei alte opțiuni), într-o mișcare nu numai pozitivă, ci de-a dreptul expansivă, de colonizare (sau de contra-colonizare). Transformarea unui eveniment traumatic într-o condiție „normală”: *„împrăștierea”*.
Ce frumos, ce plin, ce promițător sună în românește, ca diagnostic al contemporanului, acest cuvânt diasporic: „împrăștiere”! Suntem împrăștiați, trăim împrăștiat – dar nu despre asta e vorba.
Diaspora, plecarea, relocarea, resituarea, re-așezarea, circulația creează un spațiu, un câmp tensional, un (a)teritoriu, alt-teritoriu sau trans-teritoriu care e, azi, însăși Lumea. Fenomen vechi, antic, arhetipic, originar, diaspora sau condiția diasporică a ajuns, azi, să constituie definiția de bază a lumii actuale, a omului contemporan.
Diaspora nu înseamnă neapărat ruptură, dar poate însemna uitare: imaginare a locului de plecare, a „baștinei”, re-disponibilizare a datului, re-„posibilizare” și re-potențializare a lui prin refulare spațială (depășind *orizonturi* și punându-le între noi). Plecăm și ne re-așezăm ca să putem reda plasticității subconștientului un decor devenit inevitabil apăsător și neproductiv.
Cultura – iar când spunem și gândim „cultură” subînțelegem, încă, „europeană”, „occidentală” universalizată – a însemnat dintotdeauna mobilitate, mișcare, dialog, căutare și schimbare de poziție, re-poziționare tactică.
Căci există (tipologic și cronologic) diaspora impusă, suportată, îndurată, și (apoi) diaspora aleasă. Și, azi, cea compulsivă, automatizată, „normalizată”, aseptizată, de-semnificată: norma. Diaspora dispărută, dizolvată în diaspora generalizată. Deci cât de actual, de operant, de discriminant critic mai poate fi acest termen? Mai e pertinent să vorbim de *diaspora* în *globalizare*?
De la damnare și condiție accidentală la normă, deci: diaspora și nomadism.
Or, prin definiție, și prin înseși mutațiile care o definesc, arta contemporană este de-centrată și pluri-centrică, ține de diasporizarea generală, unanimă, a lumii. Cel puțin de la avangarde încoace, dar de fapt dinainte, relocarea permanentă și așezarea temporară constituie o practică deopotrivă curentă și inovativă, definire a lumii ca *trans-teritoriu a-topic*. Altfel spus, *tropic*: diaspora înseamnă a viețui *tropic*.

This could indeed be my title. Here is a text made up of returns, with a rhythm (in place) made up of re-departures and re-returns from afar, of a compulsion to return to a “home” that is hever *here*. A text on the spot and from place to place. You will *see*.
In short – and I could pretty much sign off here – the diaspora transmutes, transfigures a shock (suffered and therefore endured), that of de-localization and (supposedly voluntary, but really in the absence of any alternative) deportation, in a colonizing (or counter-colonizing) movement that is not only positive but expansive. It is the transformation of a traumatic event into a “normal” condition: “*scattering*”.
How beautiful, how rich, and how promising this word sounds – a diagnosis of the contemporary, a diasporic word: “scattering”! We are scattered, we live scattered – but this is not what this is about.
Diaspora, departure, relocation, re-situation, re-settling, circulation – these processes create a space, a tensional field, a (non)territory, an other-territory or a trans-territory, which today is the World itself. An old, ancient, archetypical, original phenomenon, the diaspora – or the diasporic condition – has become the basic definition of today’s world, of the contemporary person.
Diaspora does not necessarily imply a break, but it may mean forgetting: imagining the place of departure, one’s native place, that which is given made available, possible, and potentialized again through spatial repression (crossing *horizons* and placing them between us).
We leave and resettle to restore to the plasticity of our unconscious an environment inevitably become dreary and unproductive.
Culture – and when we say and think “culture” the implied meaning is still a universalized “European,” “western” one – has always meant mobility, movement, dialogue, searching, and change of position, tactical repositioning.
For (typologically and chronologically) there is an imposed, endured diaspora and (then) a chosen diaspora. And, today, there is also the compulsive, automatic, “normalized,” sanitized, designified one: the norm. The extinct diaspora that dissolved into the generalized version. So how current, relevant, and critical can this term be today? Does it still make sense to speak of *diaspora* in a *globalized* context?
From damnation and accidental condition to norm: diaspora and nomadism.
For contemporary art is, by definition and by virtue of the mutations that define it, de-centered and pluri-centric. It pertains to the general and total diasporization of the world. At least since the avant-gardes, but in fact before them, permanent relocation and temporary settlement were practices both current and innovative, defining the

Mircea Cantor, *Anthroposynaptic (Dior Bihor) / Embroidery on fabric (Dior vest Fall)* 2018
Broderie pe țesătură (vestă Dior toamna 2017 și cojoc tradițional din Bihor (România) care a aparținut lui Dorel Codoban)
Embroidery on fabric 2017 and traditional vest from Bihor region (Romania) that belonged to Dorel Codoban

Transpunerea extensională, în/ca „întindere”, a intensionalului artei, a *metaforicității* fundamentale a artei, cu atât mai mult a artei contemporane (dar dintotdeauna a artei ca act de depeizare de sine și de *contemporaneizare*), care „în sine” a ajuns să desfășoare meta-narativ „esența” poetic-metaforică.
Între arta contemporană și diaspora există, prin urmare, conjuncție, complicitate, omologie structurală: sunt unul și același lucru. Arta contemporană este „în sine” o ultra-*„diasporizare”*, „desfășurarea” istorial-„postmodernă” a *intensionalității* moderne.
Pe de altă parte – pentru a continua să ne deplasăm pe o circumferință îndepărtată, încercând în același timp și să negociem distanța potrivită –, pe de altă parte, deci, în cazul artei, diaspora reprezintă nu numai un impuls imanent (de a-ți re-așeza casa), ci și – inconștient – o deplasare, o perpetuă repoziționare tactică: pentru a *vedea* (ținti, focaliza, încadra, înțelege) mai bine, deplasarea, „diasporizarea” dând, așadar, curs, și din acest punct de vedere, unei mișcări lăuntrice a artisticului și a vizualului. Poate că universalul, și mai cu

world as an *a-topic trans-territory*. In other words, *tropic*: diaspora means *tropic* living.
The extensional transposition in/as a “stretch” of space of art’s intensionality of art, of the fundamental *metaphoricity* of art, even more pronounced in the case of contemporary art (but it is, in the end, a fundamental part of art as an act of self-relocation and *presentification*), which “in itself” has come, meta-narratively, to unfold its poetic-metaphorical essence.
Therefore there is, between contemporary art and the diaspora, a conjunction, a complicity, a structural similarity: they are one and the same. Contemporary art is “in itself” an ultra-“*diasporization*,” the historical-“postmodern” “unfolding” of a modern *intensionality*.
On the other hand – to resume our journey on this far-away circumference, while trying to negotiate the right distance – in the case of art, the diaspora is not just an immanent impulse (to resettle one’s home) but also, unconsciously, a relocation, a permanent tactical repositioning: in order to better *see* (aim, focus, frame, understand). Displacement, “diasporization” therefore

seamă contemporanul, actualul, prezentul, nu poate fi văzut – *între*-văzut – decât prin deteritorializare/reteritorializare continuă, prin orbitarea diasporică a lumii. Arta e, din nou, imanent și inerent „diasporică".

Diaspora: pleci ca să (te) regăsești, ca să te „insolitezi", ca să (te) vezi. Pleci și te re-așezi, de fapt, ca să produci, *între* tine și tine (sau între „eu" și „supraeu"), un spațiu în sine și ca atare expresiv, al *expresiei*. Ca să creezi lumea, contra-imperiu în sânul Imperiului (vom vedea).

Transformi Continentul în Arhipelag și transpui istoria ca geografie.

Cine trăiește diasporic trăiește artistic: efectuează *metafora* lumii, lumea ca spațializare metaforică.

Diaspora este, așadar, resursă *imaginară* și *imaginală*: produce *imaginar* (dar un imaginar invers: nu al orizontului visat și vizat, ci al locului de baștină trans-mutat) și produce *imagini*. Produce, mai ales, *perspective* epistemice și deplasări-problematizări, „denivelări" epistemologice.

Realizează ceea ce am putea numi *Diasfera*: toți departe, nimeni acasă. *Acasă departe*.

Brâncuși și Paul Neagu, ca eminente exemple românești, și azi un Adrian Ghenie, un Victor Man sau un Daniel Knorr, alături de atâția alții, nu lucrează *într-un* loc, ci *dintr-un* loc, de la un loc la altul și *între* locuri și lumi, *în* perspectivă și *din* perspectivă: e ceea ce oferă diaspora.

Ca să nu mai vorbim de super-reprezentativii Andrei Cădere, profet și mesager al artei-diaspora, sau Dan Perjovschi, performativul artistul nomad, arta practicată ca hiper-accelerare și anulare, astfel, a înseși noțiunii de diaspora, ultra-exemplificare a artei ca nevoie de schimbare permanentă a *perspectivei*, ca *metaforicitate* în act, trăită, existențială, pentru a putea surprinde adevăratul *universal conflictual* al Lumii, ceea ce o face, tocmai, să fie lume: o diaspora fără centru, fără reper, fără „acasă" inițial și fără întoarcere odiseică, arhipelag imposibil de conținut, de „continentalizat", Itaca după Itaca după Itaca, devenire-împreună (Deleuze) și digresiune infinită (Derrida), trăire *tropică*.

Diasporic vorbind, poate nici n-ar mai trebui să vorbim, azi, de artă „contemporană", de artă „actuală" sau de artă „recentă", ci pur și simplu de artă *prezentă*: arta, artiștii se deplasează perpetuu, se așează și se re-așează tocmai în încercarea de a fi prezenți, pentru a căuta să fie *prezenți-la*, *„locul"* (și deplasarea, schimbarea lui) desemnând nu atât localizarea geografică, cît poziționarea, situarea, plasarea în situație de contemporaneitate cu lumea, cu actualul, de prezență-la.

Pentru că trăim (și lucrăm), poate, nu atât în (din) locuri diferite, căutând poziția și distanța ideală pentru a ne putea vedea, discerne și înțelege, exprima, cât în *timpi* diferiți și chiar în *timpuri* diferite, în temporalități diferite și chiar epoci diferite, în *lumi* diferite, simplu *co-prezente*. A-topică, diaspora ar putea să desemneze, azi, mai curând această poli-temporalitate, această pluri-ritmie și a-ritmie, deplinul ana-cronism al lumii co(n)-temporane. Or, această de-spațializare contemporană a fenomenului diasporic, vizibilă mai cu seamă în arte, nu constituie o derivă, ci o exacerbare a înseși „esenței" trans-spațiale, dintotdeauna, a diasporei.

Să nu uităm însă, să nu refulăm (excesiv) totuși: diaspora a *devenit*, istoric și tipologic, un fenomen pozitiv, productiv, o condiție „normală". Dar ea a început, să nu uităm, *traumatic*, ca o *stare de excepție*, și poate că această traumă inițială nu încetează să o urmărească, nefăcând decât să o amplifice, să o accelereze, să o

also gives way to an inner movement of the artistic and the visual. Perhaps the universal, and especially the contemporary, the current, the present, cannot be seen – seen into – except through constant deterritorialization/reterritorialization, through a diasporic orbiting of the world. Art is, again, immanently and inherently "diasporic."

The diaspora: you leave in order to find (yourself), to "estrange" yourself, to see (yourself). In fact, you leave and resettle to produce, between you and yourself (or between "ego" and "superego") a space that is in itself and essentially expressive, one of *expression*. In order to create the world, a counter-empire in the heart of Empire (we will see).

You transform the Continent into an Archipelago and transpose history as geography.

Whoever lives diasporically lives artistically: they effect the metaphor of the world, of the world as metaphorical spatialization.

The diaspora is therefore an *imaginary* and *imaginal* resource: it produces *imaginaries* (but inverted imaginaries: not of the dreamed of and sought-for horizon, but of the transmuted native place) and *images*. And most importantly it produces epistemic *perspectives* and problematizations/displacements, an epistemological "de-leveling."

It creates what we could call the *Diasphere*: everyone far away, nobody home. *Home far away*.

Brâncuși and Paul Neagu, the most popular Romanian examples, together with contemporaries like Adrian Ghenie, Victor Man, and Daniel Knorr, do not work *in* a place, but *from* a place, from place to place, *between* places and worlds, *in* perspective and *from* a perspective: this is what the diaspora has to offer.

To say nothing of the super-representative Andrei Cădere, that prophet and messenger of diasporic art, or Dan Perjovschi, the performative nomad artist. An art practiced as hyper-acceleration and nullification of the notion of diaspora itself, an ultra-exemplification of art as a need to permanently change *perspective*, as an acted, lived, existential metaphoricity, with the purpose of capturing the true *conflictual universe* of the World, which is precisely what makes it be a world in the first place: a diaspora lacking a center, a signpost, an initial "home," lacking an odyssean return, an archipelago that cannot be contained, "continentalized," Ithaca after Ithaca after Ithaca, a becoming-together (Deleuze) and infinite digression (Derrida), *tropic* living.

Diasporically speaking, perhaps we should not even speak today of "contemporary" art, of "current" art, or "recent" art, but simply of *present* art: art and artists are moving constantly, they settle and resettle precisely in an attempt to be present, to be *present-for*, the "*place*" (and its displacement, the change of place) designating not as much a geographical location as a positioning, a being situated, a placement within a condition of contemporaneity with the world, the current, the *presence-for*.

Because we live (and work) perhaps not as much in (from) different places, looking for the ideal position and distance to see, make out, understand each other and express ourselves, as at different *tempos*, in different *times* even, in different temporalities and even ages, in different *worlds* that just happen to be *co-present*. Today, being *a-topic*, the diaspora could signify this poly-temporality, this pluri-rhythmia and a-rhythmia, the total ana-chronism of the co(n)-temporary world.

generalizeze, să o „banalizeze". „Firească" și „benefica" diasporicitate este bântuită, să nu uităm, de *exil*, pe care, oricât s-ar strădui să îl uite, nu poate decât să îl refuleze.

Diaspora a început (istoric) și începe (structural) ca *exil impus*, ca dramă a delocalizării și a deportării forțate. Diaspora reprezintă tocmai *recuperarea exilului*, transformarea pierderii iremediabile în resursă: o adevărată alchimie artistică, pluralizare a locului și a rădăcinilor în urma pierderii acestora, arta aruncând punți și proiectând, rizomatic, „rădăcini aeriene". Dar exilul nu încetează s-o bântuie, s-o amenințe: pașnica, libera, *economica* „diasporizare" riscă oricând fie să devină, fie să ascundă, să încerce să îngroape un exil – și întotdeauna exilul este *politic*, politică *îndurată*.

Bântuită de exil, diaspora pare, azi, simplă, liber aleasă și conștient decisă, mișcare oarecare afirmând voința (sau poate doar capriciul, alintul) unui *subiect*, nu ne-voința (necesitatea îndurată) a unui *obiect*, a unui *supus* (unor necesități „artificiale", create). Dacă exilul, intensiv și intensional fiind, *spiritual* deci, poate fi deopotrivă exterior și interior, presupunând sau nu distanța, nu cred că se poate vorbi de o diaspora „interioară", sau doar în sensul, evocat deja și mai degrabă peiorativ, de „împrăștiere", ca diagnosticare a omului contemporan. Diaspora se străduiește să „relaxeze" exterior, extensional, plastic insuportabila încordare interioară, „intensională" a exilului. Reușește însă oare diaspora, devenită condiție și *normă de normalitate* a lumii contemporane, să elimine, să îndepărteze de la ea exilul, drama, traumatismul, deportarea? Să „diasporizeze" exilul? Nu reprezintă ea o normalizare, o permanentizare, o „banalizare" a unei stări de excepție? Se poate vorbi de o anulare, de o dispariție contemporană a noțiunii de *exil* (ca epifenomen al „sfârșitului istoriei")? Există voci care așa cred, eu însă nu. Un artist „global" ca Ai Wei Wei, de exemplu, trăiește în diaspora (căci există, de mult, o enormă diaspora-lume chineză), sau în exil? Și, și: într-o diaspora care nu numai că nu reușește, dar nici nu își propune să elimine, să neutralizeze, să uite exilul. Exilul politic traumatic riscă oricând să reapară din blânda, diafana condiție diasporică a lumii contemporane. Și tocmai arta, pe care, așa cum spuneam, în acest caz n-aș mai numi-o „contemporană" sau „actuală", ci artă *prezentă*, arta, deci, re-dezvăluie permanent insuportabilul *exil*, pe care cu toții am vrea să îl dăm uitării, din *diaspora* aparent liber aleasă, „banalizată" ca mod și stil de viață al lumii contemporane.

În plus, ca să mai facem un pas (dar nu drept, țintit, ci, în continuare, pe circumferință, pe orbita lumii), în plus deci, în lumea actuală globalizată, în lumea actuală ca globalitate aparent post-imperială, dar în care neoliberalismul impune normativ, *politico-juridic* deci, piața, ca adevărat „capitalism de stat", în lumea contemporană în care Piața, economicul așadar, maschează Politicul, diasporicitatea constituie o *tactică* (niciodată o strategie: neoliberalismul este strategic) *contra-imperială*, vizând să refacă Lumea, „lumescul" lumii în sânul Imperiului. Privită astfel ca economic „pur" menit a masca politicul pur, diaspora actuală continuă să fie *exil*, continuă să fie *politică*. În lumea post-neo-imperială actuală, trăim poate doar *aparența unei diaspore*, când de fapt, sub aparența diasporei, tot de *tragedia exilului* continuă să fie vorba. Pentru că spațiul nu mai contează, iar conceptului de *exil interior* (caracteristic unei lumi a exacerbării *graniței*) începe să-i corespundă (într-o lume a fluxurilor și a fluidizării,

This contemporary de-spatialization of the diasporic phenomenon, especially visible in the arts, does not indicate a drift, but an exacerbation of the diaspora's everpresent trans-spatial "essence" itself.

We must however be mindful not to (over)repress: historically and typologically the diaspora has *become* a positive, productive phenomenon, a "normal" condition. But, let us not forget, it started *traumatically*, as a *state of exception*, and perhaps this initial trauma has never stopped shadowing it, only amplifying, accelerating, generalizing, and "banalizing" it. The "natural" and "beneficial" diaspora we speak of is, let us not forget, haunted by *exile*, which, as much as it tries to forget it, it can only repress.

The diaspora (historically) began and (structurally) begins as an *imposed exile*, as a drama of displacement and forced deportation. The diaspora is precisely the *recuperation of exile*, transforming permanent loss into a resource: a true artistic alchemy, the pluralization of one's place and roots after their loss, as art builds bridges and projects "aerial roots" outward like a rhizome. But exile never ceases to haunt it and threaten it: the peaceful, free, *economic* process of diasporization is always at risk of becoming, hiding, or trying to bury an exile – and exile is always *political*, it is *endured* politics.

Haunted by exile, the diaspora seems nowadays to be simple and freely chosen, consciously decided, an ordinary movement asserting a *subject's* will (or perhaps whim), not the non-will (the endured necessity) of an *object* of being *subjected* (to "artificial," manufactured needs). If exile, being intensive and intensional (and therefore *spiritual*) can be both exterior and interior, presupposing distance or not, I do not think one can speak of an "inner" diaspora, or only in the sense – which was mentioned already and is rather pejorative – of "scattering" as a diagnosis of the contemporary individual. The diaspora attempts to exteriorly, extensionally, and plastically "relax" the unbearable inner, "intensional" tension of exile. But does the diaspora, as a condition and *norm of normality* in the contemporary world, succeed in eliminating, in removing exile, drama, trauma, and deportation from within itself? In "diasporizing" exile? Is it not a normalization, a making-permanent, a "banalization" of a state of exception? Can we speak of the contemporary nullification, disappearance of the notion of *exile* (as an epiphenomenon of "the end of history")? There are voices who claim so, but I believe otherwise. Does a "global" artist like Ai Wei Wei, for instance, live in the diaspora (a huge Chinese diaspora-world has existed for a long time) or in exile? Both: he lives in a diaspora that not only fails, but does not even try to eliminate, to neutralize, to forget exile. Traumatic political exile can rear its head from the mild and fragile diasporic condition of the contemporary world at any moment. And it is art which, as I have said, I would no longer call "contemporary" or "current," but *present*, reveals again and again the unbearable *exile* that we would all like to forget within the seemingly freely chosen *diaspora*, "banalized" as a way of life, a lifestyle in the contemporary world.

Furthermore, to take an additional step (but not straight ahead, but continuing down the circumference, the orbit of the world), in a globalized world, in the current world of a supposedly post-imperial globalism, where, in fact, neoliberalism imposes, by law, the market as norm – essentially "state capitalism" –, in today's world where the Market, that is, the economic, obscures the political,

a aparentei neutralizări a „vechilor" opoziții aproape/departe, interior/exterior, centru/periferie etc.) *diaspora pe loc*. Cum, iarăși, deja spuneam, anulare a locului prin pluralizarea lui. Problema (nerostită) e deci: cât de forțată, silită, silnică este, de fapt, această mișcare, migrare și reașezare, această *ne-așezare* continuă, altfel spus normalitatea condiției diasporice „narative" a artei contemporane, privită ca simbol-simptom al lumii contemporane? Cât – repet – exil traumatic în libera diasporă contemporană?
Iar aceasta este – repet din nou, repet și asta – tocmai injoncțiunea pe care și-o adresează arta contemporană: *cât exil în diaspora*? Cât de liber ne mișcăm, de fapt, în imanența Imperiului-Lume (care, altfel spus, după ce a consumat antropocenic Pământul, începe să se cosmetizeze cosmicizându-se, „externalizându-și" fronturile și granițele și făcându-le, astfel, insensibile, insesizabile), în „cușca meridianelor" (Bertrand Westphal, *La Cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Minuit, Paris, 2016)? Poate că arta trăiește exacerbat diasporic nu numai ca să vadă și să uite, altfel spus pentru a putea să-și reamintească, pentru ca omul, artistul, nemairevenind, să poată să revină refulatul, ci mai ales tocmai pentru a putea să surprindă, în ea însăși, dislocarea, deplasarea, exilul, violul în urma căruia s-a născut. Arta, *prezentă* la generalizarea *absenței*.
Căci oare toată lumea să vrea să fie chiar tot timpul *pe drumuri* și (cât mai) departe, alt-undeva, să nu se lege de locuri, să trăiască „distant", distanțat și *împrăștiat*? Adevărul *migrantului* nu va fi fiind, în continuare, din nou, *refugiatul*? Sau, altfel spus, cât de arhaică este de fapt Minunata Lume Nouă a postumanismului tehnologic?
Blocați într-un nesfârșit „timp al sfârșitului", *între* timpul istoric (destituit ca prezent pur redus la „instant") și timpul Pământului (pe care l-am reactivat și l-am făcut să ni se întoarcă împotrivă ținându-ne, paradoxal, *captivi într-un hău* – vezi extraordinarele analize ale acestei „situații inedite" din François Hartog, *Chronos. L'Occident aux prises avec le Temps*, Gallimard, Paris, 2020), alergăm prin spațiul neutralizat, devenit indiferent, un deșert. Dar cât exil, câtă izgonire, surghiun și fugă în diaspora? Anacronic (istoricește) vorbind, cât genocid?

Discerne arta.

Binomul stractural traumatic exil-diaspora continuă să producă.

the diaspora becomes a *counter-imperialist tactic* (never a strategy: it is neoliberalism that is strategic) seeking to rebuild the World, the world's "worldliness" in the heart of Empire. Seen as "purely" economic, conceived to mask the purely political, today's diaspora continues to be *exile*, continues to be *politics*. In our current post-neo-imperialist world, we perhaps experience only the *appearance of a diaspora,* when in fact, under the guise of diaspora lies the everpresent *tragedy of exile*. For space no longer matters, and the notion of *inner exile* (which is typical of a world where borders are exacerbated) begins to correspond to *a diaspora standing in place* (in a world of flows and fluidization, of the apparent elimination of the "old" binaries of near/far, inside/outside, center/periphery, etc.). To reiterate, a nullification of a place through its pluralization. The (unspoken) problem therefore is: how forced is this movement, migration, resettlement, this continuous *non-settlement*, that is, the normality of contemporary art's diasporic condition narrative, seen as a symbol/symptom of the contemporary world? I repeat: how much traumatic exile is there in today's free diaspora?
And this is – I repeat this point as well – precisely the injunction that contemporary art directs at itself: *how much exile is there in the diaspora*? How freely can we actually move within the immanence of the World-Empire (which, after having consumed the Earth in the Anthropocene, begins to cosmeticize and cosmify itself, "externalizing" its fronts and borders, thereby making them insensible, unnoticeable), within the "Meridian Cage" (Bertrand Westphal, *La Cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Minuit, Paris, 2016)?
Perhaps art is living an exacerbated existence in its diasporic condition not only to see and forget, that is, to be able to remember, so that when the person, the artist never returns, the repressed can return instead, but precisely in order to be able to capture, within itself, the dislocation, displacement, exile, and rape through which it was born. Art as *presence* to the generalization of *absence*
For does the whole world really want to be always *home-less* and as far away as possible, somewhere-else, to never be connected to a place, to live a "distant," distanced, and *scattered* life? Will not the *migrant's* truth again be *the refugee*? Or, in other words, how archaic really is technological posthumanism's Brave New World?
Trapped in these endless "end times," *between* historical time (destitute as a pure present reduced to the "instant") and Earth time (which we have reactivated and made to turn against us, now paradoxically holding us *captive in an abyss* – see the fascinating analyses of these "unusual situations" in François Hartog, *Chronos. L'Occident aux prises avec le Temps*, Gallimard, Paris, 2020), we run through neutralized space, space become indifferent, a desert. But how much exile, banishment, and flight are there in the diaspora? And, anachronistically (historically) speaking, how much genocide?

Discerning art.

The structural traumatic exile-diaspora binary continues to be productive.

Translated by Rareș Grozea

► **Paul Neagu, *Stare*, 1986, 151,5 x 91cm. Prin amabilitatea Paul Neagu Estate Romania & Jecza Gallery.**
Paul Neagu, *State*, 1986, 151,5 x 91cm. Courtesy of Paul Neagu Estate Romania & Jecza Gallery.

ACASĂ DEPARTE DE CASĂ. ARTIȘTI ÎN DIASPORA

HOMES AWAY FROM HOME. ARTISTS IN DIASPORA

Text: Claudia Zini

La finele secolului XX și începutul secolului XXI, milioane de oameni au fost strămutați. Brusc, experiențele lor se petreceau pe un fundal străin. Termenul de diasporă se referă în mod normal la dispersarea în masă a unei populații, însă se poate referi și la opera artiștilor care au migrat dintr-o parte a lumii într-alta din pricina războiului, violenței sau persecuției. Acești artiști se regăsesc deseori într-o permanentă stare de exil, odată ce viața pe care o trăiau în țara de origine dispare pentru totdeauna. Antropologul Hariz Halilovich argumentează că, datorită proporțiilor sale cataclismice, strămutarea influențează în mod profund și poate remodela în mod radical identitățile persoanelor forțate să-și părăsească teritoriile de baștină sau dispersate cu forța, până când aceasta devine o condiție socială constantă. Strămutarea forțată și consecințele ei continuă să fie povestite, repovestite și rememorate în termeni artistici.
Artiștii din diasporă împărtășesc experiența strămutării, punând deseori în scenă ritualuri și practici cotidiene cu scopul de a păstra vie amintirea locului, patriei și vechilor rețele sociale pierdute, prin intermediul operelor lor. Dorința de a experimenta exilul, de a construi o casă departe de casă, apare frecvent în lucrările lor. Locul numit acasă devine ancora simbolică în jurul căreia povestirile apartenenței și memoriei căminului natal sunt construite și jucate. Acasă nu se mai află în spațiu, ci în timp, în amintiri, povestiri și înscenări performative ale unor identități locale.
În același timp, memoria devine aspectul esențial al identității și actului performativ prin care se spune o poveste.
Mona Hatoum s-a născut la Beirut în 1952 din părinți palestinieni, deveniți exilați în Liban după exodul palestinian (Nakba) din 1948, când peste 700.000 de arabi palestinieni, aproape jumătate din populația arabă antebelică din Palestina, au fugit sau au fost expulzați din casele lor. Aceasta s-a găsit din nou în exil în 1975, când a izbucnit un război în Liban. Aflată la Londra într-o vizită ce trebuia să fie scurtă, aceasta nu s-a mai putut întoarce în Beirut. Experiența dislocării traumatice s-a manifestat în opera ei începând de atunci.
Sama Alshaibi este o altă artistă care, în instalațiile ei, abordează deseori spații conflictuale, investigând teme precum războiul, exilul și dorința de supraviețuire. Născută în Irak în 1973 dintr-un tată irakian și o mamă palestiniană, familia s-a mutat în Irak în jur de 1949 ca urmare a exodului palestinian. Viața pe timp de război și, mai apoi, ca refugiată, sunt influențele marcante ale operei sale.
La puțin timp după destrămarea Uniunii Sovietice,

In the late 20th and early 21st centuries, millions of people have found themselves displaced, their intimate experiences suddenly occurring against a foreign background. The term diaspora usually refers to the involuntary mass dispersion of a population, but it can also refer to the work of artists who have migrated from one part of the world to another due to war, violence or persecution. These artists often find themselves in a permanent state of exile when the life they had before fleeing their home country disappears forever. Anthropologist Hariz Halilovich argues that, because of its cataclysmic proportions, displacement profoundly influences and sometimes radically reshapes the identities of the people forced to leave their traditional homelands or otherwise violently dispersed, until it becomes a continuing social condition. Forced displacement and its aftermath continue to be told, retold, and remembered in artistic terms.
Artists in diaspora share common experiences of dislocation, often enacting the everyday rituals and practices of preserving the memories of their lost home, homeland, and old social networks in their artwork. A desire to inhabit exile, to build a home away from home often emerges in their practice. The place called home becomes a symbolic anchor around which narratives of belonging and memories of home are constructed and performed. Home is not located in space anymore, but in time, which is to say in memories, narratives, and performative enactments of local identities. At the same time, memory becomes the quintessential aspect of identity and the performative act of telling a story.
Mona Hatoum was born in Beirut in 1952 from Palestinian parents who became exiles in Lebanon after the Palestinian exodus, or Nakba, in 1948, when more than 700,000 Palestinian Arabs, about half of pre-war Palestine's Arab population, fled or were expelled from their homes. She found herself in exile again in 1975, when the war broke out in Lebanon and she could not return to Beirut from London for what was meant to be a brief visit. That experience of traumatic dislocation has been manifesting itself in her work since then.
Sama Alshaibi is another artist who in her installations often deals with spaces of conflicts while exploring themes such as war, exile and the quest for survival. Born in Iraq in 1973 to an Iraqi father and a Palestinian mother, her family relocated to Iraq around 1949 as a result of the Palestinian exodus. Living in a war and later as a refugee are the driving influences of her artwork.
Soon after the dissolution of the Soviet Union, Soviet artist Ilya Kabakov became the pioneer of the total

Mevludin Ekmečić (1995), *Exodul poporului din Srebrenica*, iulie 1995, cerneală neagră pe hârtie, 50x70cm. Prin amabilitatea Institutului Bošnjak, Sarajevo.
Mevludin Ekmečić (1995), *Exodus of the People of Srebrenica*, July 1995, black ink on paper, 50x70cm. Courtesy of the Bošnjak Institute, Sarajevo.

artistul sovietic Ilya Kabakov a devenit pionierul instalației totale reprezentând căminul sovietic în exil, pe fundalul ruinelor sovietice. Fiecare instalație punea în scenă o întâlnire intimă a artistului cu trecutul său (pierdut), oferindu-i privitorului șansa de a face la fel. Expozițiile lui Kabakov sunt despre căminul strămutat, figura umană fiind mereu absentă. Publicul devine protagonistul povestirii artistului, populându-i interioarele goale. Instalațiile lui Kabakov sunt un acasă departe de casă, medii în care se unesc elementele cotidianului cu „durerea înstrăinării, rușinea memoriei și panica uitării", ce par a fi trăsăturile comune ale oamenilor care și-au lăsat în urmă țara de origine.
Datorită crizei încă actuale din Siria, între 8 și 13 milioane de sirieni, cam jumătate din populația țării, trăiesc în diasporă. O parte însemnată din artiștii țării au ajuns la Paris, mulțumită vizelor oferite de ambasada franceză din Beirut, în timp ce mulți artiști din generațiile tinere s-au refugiat la Berlin. Unii din aceștia, printre care Sulafa Hijazi, artistă plastică născută în Damasc, care acum locuiește la Berlin, resping eticheta de „artist de diasporă", deoarece nu vor să devină parte din industria refugiaților. În orice caz, opera artiștilor din diasporă este frecvent înrădăcinată în contextul social și cultural al artistului, atingând în același timp semnificații universale. Experiența artistului impune deseori o reexaminare a identității personale și o căutare a apartenenței.
Când Iugoslavia a început să se destrame violent în 1991, numărul persoanelor strămutate de conflict a fost nemaivăzut în Europa de la finele celui de-al Doilea Război Mondial. Pe parcursul Războiului din Bosnia, între 1992 și 1995, aproximativ 2,2 milioane de bosniaci

installations that represented his Soviet home in exile while unfolding against the background of Soviet ruins. Each installation staged an intimate encounter of the artist with his (lost) past and offered the viewer the chance to do the same. Kabakov's exhibits are about a displaced home and they never include the human figure. It is the audience who becomes the protagonist of the artist's narrative by inhabiting his empty interiors. Kabakov's installations are homes away from home, environments which fuse elements of the everyday with "the pain of estrangement, the embarrassment of memory, and the panic of oblivion" that seem to constitute a common trait among people who left their home country behind.
Due to the ongoing crisis in Syria, 8 to 13 million Syrians, nearly half of the country's population, now live in the diaspora. A large portion of the country's artists have ended up in Paris, thanks to visas issued by the French Embassy in Beirut, while many artists from the younger generations took refuge in Berlin. These artists include people like Sulafa Hijazi, a visual artist born in Damascus now living in Berlin, who take issue with the label "diaspora artist" as they don't want to become part of the refugee industry. Nevertheless, the work of artists in diaspora is more often than not deeply rooted in the social and cultural context of the artist, although it still attains universal significance. The artist's experiences often impose a re-examination of personal identity and a quest for belonging.
When the former Yugoslavia began to violently collapse in 1991, the number of displaced persons the conflict created was unprecedented in Europe since the end of World War II. Over the course of the Bosnian War,

și-au părăsit locuințele; 1,2 milioane s-au stabilit în străinătate, in timp ce un milion au rămas în Bosnia și Herțegovina, strămutați în interior.
În octombrie 1993, la un simpozion în Le Mans, Franța, s-au adunat artiști și intelectuali din fosta Iugoslavie pentru a discuta cu colegii lor francezi despre efectele războiului asupra operei lor și despre dificultățile lor de zi cu zi. În simpozion s-au abordat temele dominante datorate conflictului, precum confruntarea cu diverse mișcări naționaliste și rescrierea istoriei, precum și dificultățile materiale cu care se confruntă artiștii practicanți, ruperea bruscă a contactului între cei ce odată lucrau împreună și destrămarea completă a structurii culturale și artistice a unei țări.
Participanții la simpozion au abordat problema exodului intelectualilor și artiștilor din republicile ce alcătuiau fosta Iugoslavie, mai ales cele implicate în război începând cu 1991, răspunzând consecințelor invizibile, dincolo de distrugerea spațiului social și structurii culturale fost-iugoslave: o criză a identității ce afectează milioane de oameni. Toată lumea încerca să scape de violență și sărăcie, însă intelectualii și artiștii reprezentau un procent semnificativ din cei ce plecau. Această strămutare tragică a însemnat studii întrerupte, vieți distruse, familii despărțite și împrăștiate, fără mari speranțe de a reveni acasă.
Strămutarea înseamnă și pierderea rețelei de sprijin și chiar a sinelui, abolirea violentă a identității, exilul și singurătatea. Aceste aspecte au adăugat un strat suplimentar lucrărilor artiștilor strămutați în timpul Războiului din Bosnia, precum Mevludin Ekmečić la Paris, Jusuf Hadžifejzović la Anvers și Gordana Anđelić-Galić la München. Acești artiști și-au canalizat sentimentele de neajutorare în desene impresionante și performance-uri care nu informau doar cu privire la războiul din Bosnia și Herțegovina și la necesitatea intervenției comunității internaționale, ci și la refugiații strămutați în țări străine din Europa, America și Australia, care așteptau vești de la cei apropiați care se aflau blocați în zona conflictului și priveau neajutorați, de la distanță, la măcelul de acasă.
Artiștii din diasporă se folosesc de urmele trecutului lor pentru a reconstrui poveștile vieții lor și a le integra în contextul circumstanțelor prezentului. Nostalgia după o lume dispărută se regăsește deseori în opera lor. Acest lucru se aplică în cazul lui Ervin Tahirović, un regizor bosniac, devenit refugiat pe când era încă copil, în 1992, după ce a fugit din orașul natal Foča, din Bosnia de Est. Tahirović s-a întors în Bosnia și Herțegovina ca adult, pentru a lucra la filmul documentar *Heimveh – Nostalgia*, care reconstituie povestea plecării familiei sale din țară la începutul războiului pentru a se refugia în Viena. Din cauza neputinței de a se întoarce acasă, Tahirović dedică acest documentar obiectului dorului său și protagonistului viselor sale: căminul pierdut.
Precum în cazul lui Tahirović, pictorița Maja Ružnić a părăsit Bosnia în 1992, trecând prin experiența războiului, taberelor de refugiați și emigrării înaintea vârstei de doisprezece ani. În 1995, după trei ani pe fugă, aceasta s-a stabilit, împreună cu mama sa, în San Francisco, în Statele Unite. Artista își amintește de șocul provocat de părăsirea bunicilor, lăsați în urmă, și de frica de pe chipul mamei sale. Pe parcursul ultimilor zece ani, după ce a studiat psihologia și arta la Berkeley, artista a început să lucreze la tablouri, sculpturi și performance-uri care abordează tema traumei intergeneraționale și care sunt infuzate cu un sentiment de nostalgie pentru

which lasted from 1992 to 1995, approximately 2.2 million Bosnians left their homes; 1.2 million settled abroad, while one million remained in Bosnia and Herzegovina but were internally displaced.
In October 1993, a symposium organized in Le Mans, France, brought together artists and intellectuals from throughout the former Yugoslavia to discuss with their French counterparts the effects of the war on their work and their day-to-day struggle. The symposium addressed the dominant themes emerging from the conflict, such as the confrontation with various nationalist movements and the rewriting of history, but also the material difficulties encountered by artists while trying to practice their art, the sudden interruption of contact between those who once worked together and the complete fraying of a land's cultural and artistic fabric.
Those taking part in the symposium tackled the problem of the exodus of intellectuals and artists from the republics that had been part of Yugoslavia, especially those embroiled in the war since 1991, and addressed the invisible consequence beyond the destruction of the ex-Yugoslavian social space and its cultural fabric: an identity crisis affecting the millions of people involved. While everyone was trying to flee violence and poverty, intellectuals and artists represented a very high percentage of those who were leaving. This tragic displacement meant interrupted studies, ruined lives, families broken up and scattered with little chance of returning to their homes.
Displacement also means the loss of one's support network and one's very self, the violent abolition of identity, exile, and solitude. These aspects added a new quality to the work of artists who were displaced during the Bosnian War, such as Mevludin Ekmečić in Paris, Jusuf Hadžifejzović in Antwerp, and Gordana Anđelić-Galić in Munich. These artists channelled their feelings of helplessness into impressive drawings and performances that would not only raise awareness on the war raging in Bosnia and Herzegovina and the necessity for the international community to intervene, but also on the refugees displaced in foreign countries in Europe, America, and Australia, waiting to hear from their loved ones trapped in the war zone, helplessly witnessing the bloodshed from afar.
Artists in diaspora use traces of their past to reconstruct the stories of their lives and rework them in the context of their present circumstances. Nostalgia for a lost world often infuses their work. This is the case for Ervin Tahirović, a Bosnian filmmaker who became a refugee as a child in 1992 after fleeing his hometown Foča in Eastern Bosnia. Tahirović came back to Bosnia and Herzegovina as an adult to work on a documentary film *Heimveh – Nostalgia* that reconstructs the story of his family leaving the country at the beginning of the war to take refuge in Vienna. Given the impossibility of returning home, Tahirović dedicates his documentary to his object of longing and the protagonist of his dreams: his lost home.
Like Tahirović, painter Maja Ružnić left Bosnia in 1992, living through experiences of war, refugee camps and emigration before the age of twelve. In 1995, after three years on the run, she resettled with her mother in San Francisco in the United States. The artist recalled the great shock of leaving her grandparents behind and the fear on her mother's face. Over the last ten years, after graduating in Psychology and Art at Berkeley, the artist has been making paintings, sculptures, and performances that deal with intergenerational trauma

copilăria sa pierdută și pentru acasă. Pe parcursul anilor, Ružnić și-a procesat amintirile traumatice și anxietatea prin intermediul unor tablouri ale căror subiecte transmit neliniște, eșec și disconfort. Prima vizită a lui Ružnić înapoi în Bosnia și Herțegovina, după șaptesprezece ani de absență, a avut un impact puternic asupra operei sale. Pânzele ei abstracte masive s-au transformat în tablouri de mici dimensiuni, pe care se află reprezentați toți membrii familiei ei pe care i-a cunoscut pentru prima dată ca adult, după părăsirea țării de origine.
Trauma plecării și nostalgia trăite de artiștii din diasporă reprezintă în general trăsăturile specifice ale operei lor. Cercetătoarea ruso-americană Svetlana Boym, care a emigrat din Uniunea Sovietică în Statele Unite în 1981, spune că poate „singurul leac sau ușurare temporară pentru simptomele dorului de casă se găsesc în terapia artistică”[1]. Aceasta observă: „Când ne aflăm acasă, nu simțim nevoia să vorbim despre asta. A te afla acasă înseamnă a ști că lucrurile se află la locul lor, și tu la fel; este o stare mintală care nu depinde de plasarea efectivă în spațiu. Astfel, obiectul dorului nu este de fapt un loc numit «acasă», ci un sentiment de intimitate față de lume; nu este vorba de trecut în general, ci de acel moment imaginar când aveam timp și nu cunoșteam tentația nostalgiei”[2].

Traducere de Rareș Grozea

Note:

1. S. Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), p. 251.
2. Ibid.

and that are infused with a sense of nostalgia for her lost childhood and home. Over the years, Ružnić has been processing her traumatic memories and anxiety through paintings whose subjects transmit unease, failure and discomfort. Ružnić's first trip back to Bosnia and Herzegovina after seventeen years of absence had a profound influence on her art. Her large abstract paintings turned into small canvases, where she portrayed all the members of her family whom she met for the first time as an adult after leaving her homeland.

The trauma of leaving and the nostalgia experienced by artists' in diaspora are specific traits of many of their works. Russian American scholar Svetlana Boym, who emigrated from the Soviet Union to the United States in 1981, has proposed that perhaps "the only cure or temporary relief of the symptoms of homesickness can be found in artistic therapy"[1]. She observed: "When we are home, we do not need to talk about it. To feel at home is to know that things are in their places, and so are you; it is a state of mind that doesn't depend on an actual location. The object of longing, then, is not really a place called home but this sense of intimacy with the world; it is not the past in general, but that imaginary moment when we had the time and did not know the temptation of nostalgia"[2].

Endnotes:

1. S. Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), p. 251.
2. Ibid.

Mona Hatoum (2006), *Hot Spot*, tub din oțel inoxidabil și sticlă neon. Vedere instalație: Rennie Collection, Vancouver, Canada. Prin amabilitatea lui Khaoula Sharjah.
Mona Hatoum (2006), *Hot Spot*, stainless steel and neon glass tube. Installation view: Rennie Collection, Vancouver, Canada. Courtesy of Khaoula Sharjah.

CE POATE FI O INSTITUȚIE?
REMARCI ASUPRA ISTORIILOR INSTITUȚIONALE ȘI PRACTICILOR CURATORIALE

WHAT CAN AN INSTITUTION BE?
OBSERVATIONS FROM INSTITUTIONAL HISTORIES AND CURATORIAL PRACTICE

Text: Anca Rujoiu

„Nu expozițiile, ci organizațiile independente sunt cele mai semnificative și influente forme din peisajul local", scrie istoricul de artă David Teh, considerând platformele conduse de artiști de primă importanță în contextul artei contemporane în Asia de Sud-Est.[1]
Această arhitectură instituțională remarcabilă este rezultatul voinței artistice individuale și colective. Modelul occidental de „artist-run space" (spațiu de artist), mai vizibil și bine-documentat, se dovedește neajutorat în fața unei diversități de tipologii instituționale trecute și prezente. Alianțele, festivalurile, arhivele, spațiile comunitare, galeriile, programele de rezidență, publicațiile au fost inițiate de artiști în ton cu dezvoltările sociale și din nevoie. Nu este surprinzător că durata de viață a unei organizații independente poate fi foarte scurtă; existența sa se bazează pe nevoi și goluri identificate de artiști în contextul cultural și social imediat, sub impactul posibilităților de finanțare și represiunii politice (precum cenzura). Aceste instituții tind să fie etichetate drept „alternative", pornind de la premisa că acestea s-au constituit în opoziție față de organizațiile oficiale sau de *establishment*. Însă ce anume este alternativ, și față de ce, trebuie cercetat în context. Când infrastructura e deficitară sau disfuncțională, aceste organizații reprezintă orice dar nu periferia.
Figura artistului-curator a fost propusă de istoricul de artă Patrick Flores drept paradigmatică pentru dezvoltarea practicii curatoriale din regiune.[2]
Generația artiștilor-curatori, cu nume precum Apinan Poshyananda (Bangkok) și Jim Supangkat (Jakarta), a jucat un rol esențial în plasarea artei contemporane din Asia de Sud-Est într-un context internațional, navigând în același timp o relație complicată cu statul. Printre artiștii care creează structuri de producție, expunere, discurs sau colecționat, există mulți care nu și-ar aroga definiția de curatori.[3] Minimizându-și rolul în medierea relației dintre artă și public, acești artiști se vedeau mai degrabă drept gazde și organizatori. Dar ei luau decizii importante, de pildă pe cine să invite în programele lor, limitându-și însă rolul la crearea de condiții de libertate de producție și discurs. Artiștii și-au împărțit cu colegii lor spațiul, timpul și un scop comun într-un cadru mai larg, în contextul unei expoziții sau unui eveniment. Această înclinație spre minima intervenție are ramificații

"It is not exhibitions, but independent organisations that are the more significant and influential forms in the landscape," writes art historian David Teh, placing artist-run platforms at the forefront of contemporary art in Southeast Asia.[1] This remarkable institutional architecture is the result of the artists' individual and collective agency. The more visible and documented "artist-run space" model in the West proves helpless in the face of a diversity of past and present institutional typologies. Alliances, festivals, archives, community spaces, galleries, residencies, publications were initiated by artists in tune with developments in society and out of necessity. There is no surprise that the lifespan of an independent organization could be short; its existence is contingent on needs and gaps that artists identify in their immediate cultural and social context and impacted by funding possibilities and political repression (such as censorship). The label "alternative" tends to be assigned to such institutions drawing on the assumption that they emerged in opposition to formal organizations or the establishment. Yet what is alternative and to what needs to be examined in context. When the infrastructure is deficient or dysfunctional, these organizations are anything but the fringe.
The artist-curator figure has been proposed by art historian Patrick Flores as paradigmatic for the development of the curatorial practice in the region.[2]
The generation of artist-curators including practitioners such as Apinan Poshyananda (Bangkok) and Jim Supangkat (Jakarta) have played an essential role in situating contemporary art from Southeast Asia within an international context while navigating a complicated relationship with the state. Among artists who set up structures for production, display, discourse, or collecting practices, there are multiple who would not call themselves by definition curators.[3] Minimising their role in mediating the relationship between art and audience, such artists saw themselves rather as hosts and organisers. Artists did make significant choices nevertheless, for instance, whom to invite to their programme. Yet they limited their role to creating conditions of freedom for production and discourse. Artists shared with their peers space, time, and a common purpose under a broad framework, be it an exhibition or an event. This penchant for a

***More than [show] business: Post-PopUp at CCA*, 2014. Prin amabilitatea artiștilor și NTU CCA Singapore.**
More than [show] business: Post-PopUp at CCA, 2014. Courtesy of the artists and NTU CCA Singapore.

Tisna Sanjaya, *Art and Soccer for Peace*, 2000, Yogyakarta. Prin amabilitatea Cemeti – Institute for Art and Society.
Tisna Sanjaya, *Art and Soccer for Peace*, 2000, Yogyakarta. Courtesy of Cemeti – Institute for Art and Society.

în prezent, după cum am descoperit în cadrul unei discuții purtate recent cu artiștii Cheong Kah Kit și Guo-Liang Tan, fondatorii spațiului independent Peninsular, sau într-o colaborare din trecut cu Post-Museum.[4]
Pe lângă responsabilitățile mele principale de curatoare de expoziții la centrul de artă contemporană NTU din Singapore (NTU CCA Singapore), și sub influența lucrului meu în cadrul unei inițiative independente (FormContent), am urmărit să fac loc experimentării și schimburilor în spațiile mici ale instituției.[5] Împreună cu Vera Mey, curatoare pentru rezidențe, am invitat Post-Museum în 2014 să preia conducerea unuia dintre atelierele administrate de centru timp de jumătate de an. Fondat în 2007 de artiștii Jennifer Teo și Woon Tien Wei, Post-Museum este o instituție culturală socială și independentă din Singapore, care colaborează cu grupuri diverse, de la artiști la activiști și membri ai mișcărilor locale. Sub umbrela *More than [show] business: Post-PopUp at CCA*, Jennifer și Tien au inițiat un program de inclusivitate radicală. Aceștia au lansat un apel la proiecte pentru evenimente și expoziții la această locație temporară, acceptând toate propunerile primite. Artiștii au oferit gratuit tuturor celor interesați o resursă esențială pentru ca arta să devină publică: spațiul.
Proiectele vizionare pot pleca de la gesturi directe și pot fi exprimate în limbaj simplu. „Când am început în 1988", își amintește artista Mella Jaarsma, cofondatoarea galeriei Cemeti, prima organizație independentă de artă contemporană din Indonezia, „aveam un scop simplu: să le oferim artiștilor un spațiu să se întâlnească și să expună"[6]. În primii ani de activitate, Mella și artistul Nindityo Adipurnomo au produs un număr impresionant de expoziții, în jur de unsprezece pe an, toate organizate sub radar în timpul regimului militar al lui Suharto. Istoria de peste trei decenii a galeriei Cemeti, activă și azi, este marcată de capacitatea instituției de a se adapta la schimbările sociale și politice și de a se reinventa. În spiritul perioadei Reformasi, instituția și-a schimbat locația, urmărind să interacționeze mai mult cu localnicii. *Art and Soccer for Peace* (2000), proiect al artistului din Bandung, Tisna Sanjaya, e un exemplu puternic de practică socială de la acea vreme, ilustrând viziunea instituției în paralel cu demersurile artistice.

minimum interference has ramifications in the present as it became evident to me in a recent conversation I conducted with artists Cheong Kah Kit and Guo-Liang Tan, the founders of the independent space Peninsular, or in a past collaboration with Post-Museum.[4]
Alongside my main responsibilities as curator for exhibitions at the NTU Centre for Contemporary Art Singapore (NTU CCA Singapore) and influenced by my previous engagement with an independent initiative (FormContent, London), I sought to make room for experimentation and close exchanges in the "pockets" of the institution.[5] Together with Vera Mey, curator for residencies, in 2014 I invited Post-Museum to take over, for half a year, one of the available artist's studios managed by the Centre. Established in 2007 by artists Jennifer Teo and Woon Tien Wei, Post-Museum is an independent cultural and social institution in Singapore that engages with various constituencies from visual artists to activists, members of grassroots movements. Under the umbrella of *More than [show] business: Post-PopUp at CCA*, Jennifer and Tien initiated a programme of radical inclusivity. They launched an open call for events and exhibitions to be held in this temporary location and accepted all the proposals that came in. To everyone interested, the artists offered for free an essential resource for making art public: space.
Visionary projects can depart from straightforward gestures and be expressed in plain language. "When we started in 1988," recalls the artist Mella Jaarsma, co-founder of Cemeti Gallery, Indonesia's first independent contemporary art organization, "our goal was simple: to create a space for artists to meet and exhibit their work"[6]. In their first years of activity, Mella and the artist Nindityo Adipurnomo produced an impressive number of exhibitions, around eleven a year, all organised under the radar during the military regime of Suharto. Cemeti's three decades of ongoing history is marked by the institution's ability to adapt to social and political changes and reinvent itself. In the spirit of the Reformasi period, the institution shifted location and aimed to engage more with the local residents. *Art and Soccer for Peace* (2000) by Bandung-based artist Tisna Sanjaya is a strong example of social practice from this time and an illustration of an institution's vision in sync with

Aducând laolaltă comunitățile, artistul a organizat o serie de meciuri de fotbal între câteva echipe locale și fanii acestora. Bannerele și plasele din bambus expuse inițial în galerie au fost ulterior mutate și folosite pe terenul de joc. Lucrările au fost în cele din urmă distribuite spectatorilor meciurilor, „pentru a le folosi ca despărțitoare de cameră, capace de toaletă, aviziere, despărțitoare pentru camera de rugăciune, pentru a usca orezul sau chiar ca lemne de foc”[7]. Din anul 2000 până în prezent, Cementi a continuat să își redefinească direcția; recent a devenit Institut pentru Artă și Societate, punând accentul pe producțiile tinerilor artiști, pe schimburi interculturale și pe cercetare. În acest an, de exemplu, curatoarea Adelina Luft (n. Satu Mare), care locuiește în Yogyakarta din 2014, a colaborat cu Cemeti pentru proiectul de cercetare *Toko Buku Liong* (Librăria din Liong)[8]. Nu se poate acoperi într-un singur articol diversitatea de instituții și colective, trecute și prezente, doar din Yogyakarta, ca să nu mai vorbim de alte orașe mari din Java, însă tenacitatea și influența galeriei Cemeti în Asia de Sud-Est este exemplară.
Când am început să lucrez în Singapore, un oraș care, în ultimii treizeci de ani, a investit resurse considerabile în construirea de instituții, am aflat că una din cele mai ample și de departe cea mai accesibilă arhivă de pe scena de artă din Singapore nu se afla într-un muzeu, ci în apartamentul de 75 de metri pătrați al unui artist. Din anii 1980, Koh Nguang How adună cu dedicație materiale (articole din ziare, broșuri, cataloage, afișe, pliante etc.) despre expoziții și evenimente din Singapore și a documentat multe prin foto, video și sunet. Când NTU CCA din Singapore a găzduit proiectul lui Koh, Singapore Art Archive Project, timp de un an, artistul a adunat materiale în diverse configurații și a primit mii de vizitatori în arhiva sa, de la studenți la academicieni și trecători. Arhiva nu este definită doar de materialele pe care le conține, ci și de poveștile pe care le poate construi. Amintirile și aranjamentele lui Koh duc cu gândul la infinite posibilități.
În 2018, când am vizitat atelierul din Kuala Lumpur al regretatului artist malaysian Roslisham „Ise” Ismail, printre maldărele de desene și colaje, o schiță pe două foi de hârtie unite mi-a atras atenția. Acesta reprezenta un tren cu patru vagoane pe care se aflau scrise numele unor inițiative independente din Asia de Sud-Est: Project 304, un spațiu de artă experimental deschis la Bangkok în 1996; Big Sky Mind, galerie de artă și cafenea deschisă în 1999 în Manila și mutată apoi în Quezon; Plastique Kinetic Works din Singapore, format în 1998, și mentorii lui Ise: colectivul activ în Jakarta, ruangrupa, fondat în 2000. Ise credea cu tărie în puterea structurilor de susținere, creând chiar el câteva: rețeaua internațională de *superprieteni* (*superfriends*); o rezidență informală la el în apartament; parkingproject, care oferea cazare și ghidaj prin oraș pentru artiștii și curatorii ce doreau să viziteze Kuala Lumpur; *sentAp!*, o publicație de artist fondată împreună cu curatoarea Nur Hanim Khairuddin pentru a încuraja scrierile artistice din Malaysia și din regiune.[9] Captând etosul colaborării și meritele procesului relațional, mesajul lui Ise, scris deasupra desenului, se aplică tuturor domeniilor vieții: *You cannot walk alone* [*Nu poți merge de unul singur*].

Traducere de Rareș Grozea

artistic processes. Bridging across communities, the artist organised a series of football matches between local teams and their fans. Bamboo-mat banners and bamboo-made nets displayed first in the gallery were later moved and used on the playing field. The artworks were eventually shared with the football match spectators “to be used as room dividers, toilet seats, notice boards, prayer room dividers, to dry rice, or even as firewood”[7]. From 2000 till the present, Cemeti continued to redefine its direction; more recently it became an Institute for Art and Society placing focus on new production by younger artists, cross-cultural exchanges, and research. This year for instance, the curator Adelina Luft (b. Satu Mare), who has lived in Yogyakarta since 2014, collaborated with Cemeti for the research project *Toko Buku Liong* (Liong Bookstore)[8]. One cannot pay justice in a single article to the diversity of institutions and collectives, past and present, in Yogyakarta, let alone in other major cities in Java, yet Cemeti’s endurance and influence in Southeast Asia is exemplary.
When I started to work in Singapore, a city that has invested in the past thirty years substantial resources in institution building, I learnt that one of the most comprehensive and by far the most accessible archives on the Singapore art scene was not in a museum, but in the 75 m^2 flat of an artist. Since the 1980s, Koh Nguang How has diligently collected materials (newspaper cuttings, brochures, catalogues, posters, flyers, etc.) about exhibitions and events held in Singapore and documented many in photographs, on video and sound. When NTU CCA Singapore hosted Koh’s Singapore Art Archive Project for a year, the artist assembled materials in various configurations and welcomed to the archive thousands of visitors, from students to scholars and passers-by. An archive is not only defined by materials it contains, but also by the stories it can construct, and Koh’s memories and arrangements remind one of infinite possibilities.
In 2018 when I visited his studio in Kuala Lumpur, that of the late Malaysian artist Roslisham “Ise” Ismail, among the heap of drawings and collages a sketch on two sheets of paper joined together drew my attention. The artist depicted a train with four coaches inscribed with the names of influential independent initiatives in Southeast Asia: Project 304, an experimental art space established in Bangkok in 1996; Big Sky Mind, an art gallery and café opened in 1999 in Manila and later relocated to Quezon; Plastique Kinetic Works from Singapore formed in 1998; and Ise’s mentors: the Jakarta-based collective, ruangrupa, established in 2000. Ise was a strong believer in structures of support, some he created himself: the supranational network of *superfriends*; an informal residency in his flat; the parkingproject that provided accommodation and guidance in the city to artists and curators visiting Kuala Lumpur; *sentAp!*, an artists’ publication he co-founded with curator Nur Hanim Khairuddin to foster art writings from Malaysia and the region.[9] Capturing the ethos of collaboration and the merits of relational processes, Ise’s message on the top of the drawing applies to all domains of life: *You cannot walk alone*.

Shui Tit Sing: *100 Years of an Artist through his Archives*, curatoriată de Koh Nguang How, parte din Singapore Art Archive Project, NTU CCA Singapore, 2014.
Shui Tit Sing: *100 Years of an Artist through his Archives*, curated by Koh Nguang How, part of Singapore Art Archive Project, NTU CCA Singapore, 2014. Courtesy of the artist.

Note

1. David Teh, „Obstacles to Exhibition History: institutions, curatorship and the undead nation state”, în Paul O’Neill, Mick Wilson și Lucy Steeds (coord.), *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice,* (Cambridge MA and London: MIT Press, 2016). Disponibil online: https://www.academia.edu/28733266/Obstacles_to_Exhibition_History_Institutions_Curatorship_and_the_Undead_Nation_State?auto=download.
2. Patrick Flores, *Past Peripheral: Curation in Southeast Asia,* (Singapore: NUS Museum, 2008). Apinan Poshyananda (n. 1956) a curatoriat *Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions for Asia Society* la New York în 1996, una din primele expoziții de grup care a dus arta contemporană asiatică în afara granițelor; în prezent acesta este directorul Bienalei de la Bangkok și a lucrat în mai multe funcții publice, precum cea de secretar permanent al Thailandei în cadrul Ministerului Culturii. Jim Supangkat (n. 1948) este co-fondator al importantei mișcări indoneziene a noii arte (Gerakan Seni Rupa Baru), fondată în 1975 și destrămată patru ani mai târziu. Acesta a fost de asemenea implicat în mai multe expoziții mari de durată, precum Trienala Asia Pacific, Bienala din Havana (1994), Bienala din São Paulo (1996). În 1995, a fost curatorul ambițioasei expoziții demarate de stat, *Contemporary Art of the Non-Aligned Countries: Unity in Diversity in International Art*.
3. Remarca îi aparține lui David Teh în eseul „Artist-to-Artist: Chiang Mai Social Installation in Historical Perspective”, în David Teh și David Morris (coord.), *Artist-to-Artist: Independent Art Festivals in Chiang Mai 1992-98*, Afterall Books. Seria de festivaluri sub umbrela Chiang Mai Social Installation a avut loc între 1992 și 1998, pe durata a șase ediții. În afara orașului Manila, în munții la nord de Luzon, un grup de artiști care au format împreună o alianță în 1987 (Baguio Arts Guild [breasla artistică Baguio]) a fondat, doi ani mai târziu, Festivalul de Artă din Baguio. Formatul de festival le-a permis artiștilor din regiune să realizeze schimburi artistice și să experimenteze cu noi medii, mai ales instalațiile și performance-ul.
4. Conversația cu Guo-Liang Tan și Cheong Kah Kit este încă în desfășurare. Cititorii sunt invitați să adauge observații sau întrebări la secțiunea comentarii: https://www.dropbox.com/scl/fi/0uylb6c9p4fkwvgbmg4hv/Peninsular-—-Session-%2310.papert?dl=0&rlkey=bb50yvvf5b8lovl4sd4wszxat.
5. O recomandare către instituții a curatorului Alex Farquharson, și anume ca acestea să își facă loc în programe pentru întâlniri de mici dimensiuni: „Institutional Mores”, în Pascal Gielen (coord.), *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World* (Amsterdam: Valiz, 2013), 225.
6. Mella Jaarsma, „The Local Context and Visual Arts in Indonesia”, în Boon Hui Tan și Michelle Yun (coord.), *After Darkness: Southeast Asian Art in the Wake of History* (New York: Asia Society, 2017), 44.
7. Tisna Sanjaya, citat în Hendro Wiyanto, „On Whips,” *15 Years Cemeti Art House: Exploring Vacuum* (Yogyakarta: Cemeti Art House, 2003), 80.
8. Adelina a lucrat cu artistul Daniel Lie, ai cărui bunici, de etnie chineză, au fondat librăria în anii 1950 și au publicat o colecție de benzi desenate, înainte să se mute în Brazilia. Aceasta a făcut legătura între moștenirea acestui demers publicist și aspirația Indoneziei la identitate națională și politicile sale etnice violente. Programul este disponibil online la: https://tokobukuliong.com/.
9. *SentAp!* este un acronim pentru Seni Tanpa Prejudis (artă fără prejudecăți). Cuvântul malaysian „sentap” înseamnă a ridica sau a scoate la iveală. Publicația a fost fondată în 2005 și a existat timp de zece ani.

Endnotes

1. David Teh, “Obstacles to Exhibition History: institutions, curatorship and the undead nation state,” in Paul O’Neill, Mick Wilson, and Lucy Steeds (eds.), *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice* (Cambridge MA and London: MIT Press, 2016). Available online https://www.academia.edu/28733266/Obstacles_to_Exhibition_History_Institutions_Curatorship_and_the_Undead_Nation_State?auto=download.
2. Patrick Flores, *Past Peripheral: Curation in Southeast Asia,* (Singapore: NUS Museum, 2008). Apinan Poshyananda (b. 1956) curated *Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions for Asia Society in New York in 1996*, one of the first of group exhibitions that introduced contemporary art from Asia outside its borders; he is the current Artistic Director of the Bangkok Biennial and has held several public positions including former Thailand’s Permanent Secretary for the Ministry of Culture. Jim Supangkat (b. 1948) co-founded the seminal Indonesian New Art Movement (Gerakan Seni Rupa Baru) initiated in 1975 and disbanded four years later. He was involved in several large-scale perennial exhibitions such as the Asia Pacific Triennial, Havana Biennial (1994), the São Paulo Biennial (1996). In 1995, he was the curator of the state-initiated, ambitious exhibition *Contemporary Art of the Non-Aligned Countries: Unity in Diversity in International Art*.
3. This remark is made by David Teh in the essay “Artist-to-Artist: Chiang Mai Social Installation in Historical Perspective,” in David Teh and David Morris (eds.), *Artist-to-Artist: Independent Art Festivals in Chiang Mai 1992-98* (London: Afterall Books). The series of festivals known as Chiang Mai Social Installation ran from 1992 to 1998, across six editions. Outside Manila, in the mountainous north of Luzon, a group of artists who came together to form an alliance in 1987 (Baguio Arts Guild) established the Baguio Arts Festival two years later. The festival format allowed artists from the region to foster artistic exchanges as well as experiment with artistic media, in particular with installation and performance art.
4. The conversation with the Guo-Liang Tan and Cheong Kah Kit is ongoing. Readers are invited to add observations or questions in the Comments section: https://www.dropbox.com/scl/fi/0uylb6c9p4fkwvgbmg4hv/Peninsular-—-Session-%2310.papert?dl=0&rlkey=bb50yvvf5b8lovl4sd4wszxat.
5. A recommendation by curator Alex Farquharson to institutions to make room in their programme for small-scale encounters, “Institutional Mores,” in Pascal Gielen (ed.), *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World* (Amsterdam: Valiz, 2013), 225.
6. Mella Jaarsma, “The Local Context and Visual Arts in Indonesia,” in Boon Hui Tan and Michelle Yun (eds.), *After Darkness: Southeast Asian Art in the Wake of History* (New York: Asia Society, 2017), 44.
7. Tisna Sanjaya quoted in Hendro Wiyanto, “On Whips,” *15 Years Cemeti Art House: Exploring Vacuum*, (Yogyakarta: Cemeti Art House, 2003), 80.
8. Adelina worked with the artist Daniel Lie, whose grandparents, ethnic Chinese, founded the above-mentioned bookstore in the 1950s and published a collection of comic books before migrating to Brazil. She anchored the legacy of this publishing endeavour to Indonesia’s striving for national identity and violent ethnic politics. The programme is available online: https://tokobukuliong.com/.
9. *SentAp!* is the acronym for Seni Tanpa Prejudis (Art Without Prejudice). The Malay word “sentap” means to lift or bring out. The publication was founded in 2005 and ran for ten years.

LUX, CALM ȘI BREXIT

LUXE, CALM, AND BREXIT

Text: Simona Nastac

„Londra este un oraș al spectacolului și al entuziasmului; un loc unde amestecul armonios și îndrăzneț între cultura înaltă și cea populară creează o atmosferă de diversitate și calm totodată. Este, însă, și un oraș în care orice practici creative care nu se încadrează în tipare stabilite sau comerciale se luptă să supraviețuiască sub presiunea unor chirii exorbitant de mari și a unui cost inaccesibil al vieții. Este un spectacol pe care ne place să-l privim, în ciuda rezultatului incert și imprevizibil" – spunea artista Mădălina Zaharia într-un interviu din 2015. Între timp, situația a devenit și mai critică după votul Brexit.
Acum cincizeci sau șaizeci de ani, era posibil ca un tânăr artist (britanic) să locuiască sau să lucreze în centrul Londrei. Lucian Freud, Bridget Riley, David Hockney, toți locuiau în centru. Paul Neagu, sosit aici în 1970, a locuit relativ central, într-o locuință socială. Chiar și acum douăzeci de ani, artiștii internaționali care veneau să studieze aici puteau să rămână după încheierea studiilor, iar unii chiar au devenit câștigători ai premiului Turner, precum Wolfgang Tillmans și Tomma Abts, din Germania. În ultimii ani însă, tinerii studenți sunt obligați să plece după absolvire pentru că nu își mai permit să locuiască aici, nici măcar la periferie; în plus, artiștii europeni care nu au reușit sau nu au șanse să obțină un permis de rezidență până în iunie 2021 vor trebui să părăsească țara. Prețurile mereu în creștere ale studiilor universitare, chiriilor de apartament, atelier și spațiu de expoziție sunt principalul motiv pentru care tinerii creativi și galeriile se mută în alte orașe și țări. Gentrificarea cartierelor cândva mai sărace, precum Shoreditch în estul Londrei sau Brixton în sud, unde studiourile de artiști și spațiile expoziționale sunt demolate în favoarea clădirilor de birouri și a locuințelor de lux, transformă metropola într-un teren de joacă exclusiv pentru oligarhi, bilionari și angajații din sectorul bancar sau marile corporații înregistrate offshore pentru așa-zisa „optimizare" a taxelor. Mai mult, scena artistică londoneză se confruntă cu reduceri substanțiale ale finanțărilor publice operate sistematic sub pretextul austerității de către guvernul conservator aflat la putere de zece ani. Cum poți supraviețui ca artist migrant de condiție financiară modestă, dintr-o țară săracă, în acest peisaj dezolant? Poate un artist sau o artistă să-și construiască o practică sustenabilă, o carieră care să-i ofere continuitate și recunoaștere?

MĂDĂLINA ZAHARIA (n. 1985, Sighetu Marmației) a obținut licența în 2008 cu specializarea Fotografie și Imagine Dinamică la Universitatea Națională de Arte din București, apoi o diplomă de studii postuniversitare la Byam Shaw School of Art din Londra în 2010 și un masterat în grafică la Royal College of Art în 2012. A început să expună chiar din 2009 în expoziții de grup în spații de proiect și în centre comunitare de artă din Londra, precum Kingsgate Gallery și Islington Arts Factory, dar pasul decisiv în articularea unui parcurs viabil a fost contractul de reprezentare încheiat cu Tintype Gallery în 2013. Spațiu mic de artă contemporană în nordul Londrei, dar cu o reputație de inovație artistică, experiment și integritate, dedicat susținerii activității artiștilor locali și internaționali printr-un program structurat organic de practicile acestora, Tintype i-a oferit artistei prima sa expoziție solo în Londra, în același an, cu titlul *Kltz.Pmz.AAAAA!*, urmată de alte două proiecte individuale, *LOOKING LONDON, TALKING TOKYO* în 2015 și *DEBT* în 2017, alături de alte câteva participări în expoziții colective împreună cu artiști din portofoliul galeriei. Cel mai adesea, Mădălina Zaharia juxtapune elemente de design grafic cu enunțuri, narațiuni personale și conținuturi de idei multiple, examinând limitele limbajului și inadecvarea inevitabilă dintre imaginea păstrată în memorie și reprezentarea ei, într-un demers cu ecouri dadaiste și wittgensteiniene. Lucrările sale iau forme diverse – obiecte concepute prin tehnici digitale, performance, video și sunet – menite să investigheze și să revectorizeze spațiul experienței cotidiene. Unul dintre cele mai relevante proiecte este *DEBT*, născut din experiența personală a artistei, o încercare de a sfida și respinge dezastrul financiar, de a transforma spațiul negativ în lucruri, de a extrage plus din minus. Contul bancar devine caietul de schițe, fiecare linie desenată o tranzacție, iar valoarea este derivată din acțiuni repetitive fără sens; munca artistică și lucrarea de artă transformate în replici directe ale realității creditului bancar, extraselor de cont și bilanțului contabil.
O altă lucrare de dată foarte recentă, creată în timpul primei carantine naționale impuse de pandemia Covid-19, este animația *The 6 Basic Rules of (Un) tidying*, prezentată simultan într-o expoziție de grup online în Londra, Hamburg și Amsterdam, iar ulterior și în binecunoscuta publicație *The Guardian*. Animația examinează anxietatea generată de presiunea economico-socială a întreținerii unui spațiu domestic

"London is a city of marvels and excitement; a place where a harmonious and bold mixture between high and low cultures creates an environment of diversity and composure. But it is also a city where any creative practices that fall outside of an established or commercial path struggle to survive, buckling under the pressure of exorbitantly high rents and unaffordable living. It is a spectacle we all enjoy watching despite the uncertain and unforeseeable outcome of its plot" – said the artist Mădălina Zaharia in an interview from 2015. Meanwhile, the situation has become even more critical after the Brexit vote.
Fifty or sixty years ago, it was possible for a young (British) artist to live or work in central London. Lucian Freud, Bridget Riley, David Hockney, all lived in the centre. Paul Neagu, who arrived here in 1970, lived relatively centrally, in a social house. Even twenty years ago, international artists who came to study here were able to stay after graduation, and some even became Turner Prize winners, such as Wolfgang Tillmans and Tomma Abts. In recent years, however, young students are forced to leave after graduation because they can no longer afford to live in London, not even on the outskirts; in addition, European artists who have failed or are unlikely to obtain a residence permit by June 2021 will have to leave the country. The ever-increasing prices of university studies, apartments, artist studios, and gallery rents are the main reason why creative young people are moving to other cities and countries. The gentrification of once poorer neighbourhoods, such as Shoreditch in east London or Brixton in the south, where artists' studios and exhibition spaces are demolished in favour of office buildings and luxury homes, makes the metropolis an exclusive playground for oligarchs, billionaires, and employees in the banking sector or large corporations registered offshore for the so-called "optimization" of taxes. Moreover, the London art scene is facing substantial cuts in public funding operated systematically under the pretext of austerity by the Conservative government. How can one survive as a migrant artist of modest financial means, from a poor country, in this desolate landscape? Can an artist build a sustainable practice, a career that gives him or her continuity and recognition?

MĂDĂLINA ZAHARIA (b. 1985, Sighetu Marmatiei) completed her BA in Photography and Dynamic Image in 2008 at the National University of Arts in Bucharest, then a Postgraduate Diploma in Fine Art at Byam Shaw School of Art, London, in 2010, and an MA in Fine Art (Printmaking) at the Royal College of Art in 2012. She started exhibiting in London in 2009, in group exhibitions presented in project spaces and community art centres such as Kingsgate Gallery and Islington Arts Factory, but the decisive step in articulating a viable path was the representation she secured with Tintype Gallery in 2013. A small contemporary art space in north London, but with a solid reputation for artistic innovation, experiment, and integrity, dedicated to supporting the work of local and international artists through a program organically structured by their practices, Tintype offered Zaharia her first solo exhibition in London, in the same year, titled *Kltz.Pmz.AAAAA !*, followed by two other individual projects, *LOOKING LONDON, TALKING TOKYO* in 2015 and *DEBT* in 2017, along with several group shows together with artists from the gallery's portfolio. Most often the artist juxtaposes elements of graphic design with personal narratives and varied ideas, examining the limits of language and the inevitable inadequacy between the mental image and its representation, in an approach echoing both the Dadaists and Wittgenstein. Her works take various forms – objects designed through digital techniques, performance, video, and sound – meant to investigate and disturb the space of everyday experience. One of the most relevant projects is *DEBT*, born out of her own experience, an attempt to defy financial disaster, to turn the negative space into things, to extract plus from minus. The bank account becomes her sketchbook, each line she draws a transaction, and the value is derived from meaningless repetitive actions; creative labour and artwork transformed into direct replicas of the hard reality of bank credit, statements, and balance sheets.
Another recent work, created during the first national quarantine imposed by the Covid-19 pandemic, is the animation *The 6 Basic Rules of (Un) tidying*, presented simultaneously in an online group exhibition in London, Hamburg, and Amsterdam, and later in the well-known publication *The Guardian*. The animation examines the anxiety generated by the economic and social pressure of maintaining a perfectly organized domestic space and life even in times of tension and crisis. One by one, the six rules imagined by the artist appear on the chaotic desktop of her computer, reminding us that disorder is not necessarily something to be solved, according to Marie Kondo's philosophy, but rather a comforting and revitalizing force, favourable to creation. Zaharia has also exhibited and performed live at the Tate Exchange in Liverpool, Whitechapel Gallery and Vitrine Gallery in London, Art Encounters Timisoara, and since 2016 she is also represented by Ivan Gallery in Bucharest. The artist teaches at Norwich University of the Arts and Royal Academy Schools in London.

DANA POPA (b. 1977, Bacău) has a master's degree in Documentary Photography and Photojournalism, obtained in 2006 from the London College of Communication. The artist is particularly interested in contemporary social issues, with an emphasis on human rights, and has worked mainly in Eastern Europe, the United Kingdom, and America. In 2007 she received the prestigious annual Jerwood Award for photography with the *not Natasha* project, which was later exhibited at the Photofusion Gallery and Amnesty International in London, and at the Impressions Gallery in Bradford. The photo series documents the extremely sensitive issue of women trafficking from poor countries of the former Eastern bloc to more developed countries in the West or the Balkans for sexual exploitation. The artist worked with two NGOs to get permission to speak to 17 victims from the Republic of Moldova, who returned to Chisinau after being rescued; she listened to their stories for three weeks, visited the homes they had left with the promise

Mădălina Zaharia, *Cele 6 reguli de bază ale (Ne)curățeniei*, video, 2020.
Mădălina Zaharia, *The 6 Basic Rules of (Un)tidying*, video still, 2020.

și a unei vieți perfect organizate chiar și în perioade de tensiuni și criză. Una câte una, cele șase reguli imaginate de artistă apar pe desktop-ul haotic al computerului său, amintindu-ne că dezordinea nu e obligatoriu ceva ce trebuie rezolvat, conform filosofiei promovate de Marie Kondo, ci mai curând o forță reconfortantă și revitalizantă, favorabilă creației. Zaharia a mai expus și performat live la Tate Exchange în Liverpool, Whitechapel Gallery și Vitrine Gallery în Londra, Art Encounters Timișoara, iar din 2016 este reprezentată și de Ivan Gallery din București. Artista predă la Norwich University of the Arts și Royal Academy Schools din Londra.

DANA POPA (n. 1977, Bacău) are un masterat în Fotografie Documentară și Fotojurnalism, obținut în 2006 de la London College of Communication. Artista este interesată în special de teme sociale contemporane, cu accent pe drepturile omului, și a lucrat cu preponderență în Europa de Est, Marea Britanie și America. În 2007 a primit prestigiosul premiu anual Jerwood Award pentru fotografie cu proiectul *not Natasha,* expus ulterior la Photofusion Gallery și Amnesty International în Londra în 2009, iar în 2010 la Impressions Gallery în Bradford, proiectul fiind totodată publicat comprehensiv de Autograph ABP într-o carte de autor. Seria fotografică documentează tema extrem de sensibilă a traficului de fete și femei din țările fostului bloc estic în scopul exploatării sexuale în țări mai dezvoltate din vest sau din Balcani. Artista a lucrat cu două organizații nonguvernamentale pentru a obține permisiunea de a vorbi cu 17 victime din Republica Moldova, întoarse la Chișinău după ce au fost salvate; a ascultat timp de trei săptămâni poveștile acestora, le-a vizitat în casele din care plecaseră cu promisiunea unui job și a unei vieți decente într-o lume mai bună, reconstruind cu discreție și empatie o experiență traumatică, tragică, în imagini de o forță și sugestie rare. Un alt proiect notabil este *Our Father Ceaușescu* prezentat la Foto8 Gallery din Londra în 2012 și în expoziția de grup *Pocket Revolutions*, pe care am curatoriat-o personal în 2015 la Korea Foundation Gallery din Seul. Profund interesată de procesele tranziției postcomuniste din România, Popa și-a îndreptat atenția asupra generației născute chiar înainte sau imediat după sfârșitul dictaturii. Reminiscențe ale copilăriei artistei se regăsesc nu numai în imaginea blocurilor vechi de apartamente sau a mașinilor parcate pe trotuare, ci și în starea de spirit a bătrânilor și tinerilor deopotrivă, pe care i-a fotografiat chiar în Bacău, orașul său natal. Trecutul traumatic recent, juxtapus cu noile aspirații ale consumerismului global, configurează portretul intim al unei generații ce își caută locul și identitatea în istorie. Alături de cele 30 de fotografii, expoziția de la Foto8 a inclus și imagini și obiecte de familie din arhiva personală a artistei. În 2010, Popa a primit premiul Centrului de Fotografie din Santa Fe, ceea ce i-a oferit șansa unui nou proiect desfășurat în America, pe tema femeilor abuzate domestic.
În prezent, artista își împarte timpul între rolul de mamă a doi copii și lucrul la o serie nouă de 36 de portrete ale lucrătorilor din sistemul de sănătate britanic în contextul pandemiei, cei mai mulți membri ai minorităților etnice, oameni aproape invizibili fără de care sistemul s-ar prăbuși. Proiectul va fi expus foarte curând în două spitale mari din centrul Londrei.

of a job and a decent life in a better world, discreetly and empathetically reconstructing a traumatic, tragic experience in images of rare force and suggestion. Another remarkable project, *Our Father Ceaușescu*, was presented at Foto8 Gallery in London in 2012 and in the *Pocket Revolutions* group exhibition that I personally curated in 2015 at Korea Foundation Gallery in Seoul. Deeply interested in the processes of post-communist transition in Romania, Popa turned her attention to the

Dana Popa, *Un portret al încrederii noastre*, fotografie, 2020.
Dana Popa, *A Portrait of our Trust*, photography, 2020.

generation born just before or immediately after the end of the dictatorship. Reminiscences of the artist's childhood can be found not only in the images of old apartment buildings or cars parked on sidewalks, but also in the mood of old and young alike, which she photographed in her hometown of Bacău. The recent traumatic past, juxtaposed with the new aspirations of global consumerism, shapes the intimate portrait of a generation that seeks its place and identity in history. Along with the 30 photos, the exhibition at Foto8 also included family images and objects from the artist's personal archive. In 2010, Popa received an award from the Santa Fe Photography Centre, which gave her the chance of a new project in America, on the topic of domestically abused women.
Currently, the artist divides her time between raising her two children and working on a new series of 36 portraits of NHS workers in London in the context of the pandemic, most of them minority ethnics, almost invisible people without whom the system would collapse. The project will soon be on display in three large hospitals in central London.

Avertisment declanșator la Tate Modern, Instalație participativă de There There, 2018. Credite foto Maria Tânjală.
Trigger Warning at Tate Modern, Participatory installation by There There, 2018. Photo credits Maria Tânjală.

DANA OLĂRESCU (n. 1985, București) a studiat regie de teatru la UNATC și a continuat în 2009 cu un master în Performance Making la Goldsmiths University din Londra. Aici a întâlnit-o pe Bojana Janković, cu care a fondat în 2011 compania de performance 100% est-europeană There There, activă până anul trecut cu un program divers de spectacole, instalații, intervenții, acțiuni de cercetare și dezvoltare a publicului, toate menite să genereze o conversație mai largă despre migrație, integrare și marginalizare în contextul retoricii anti-imigrație a politicienilor și mass-media de dreapta. Disecând și demontând cu umor stereotipurile vehiculate despre est-europeni, performance-ul *East Europeans for Dummies*, gândit inițial ca o piesă scurtă pentru spațiul unei galerii, s-a dezvoltat după votul Brexit într-un spectacol interactiv de sine stătător, oferind britanicilor un ghid practic comprehensiv de supraviețuire și coabitare cu "cotropitorii" estici, ce a fost prezentat atât în muzee și galerii, cât și în festivaluri în Londra, Sheffield, Cardiff și Leicester.
Un alt performance, *Trigger Warning*, a invitat publicul să intre în pielea unui imigrant și să participe la o serie de jocuri tradiționale de sărbătoare cu final neașteptat inspirat de xenofobia de zi cu zi a Brexitului. Acțiunea a fost parte dintr-un program mai amplu despre granițe și apartenență la Tate Modern, unde Olărescu și Janković au colaborat cu est-europeni cu diferite experiențe profesionale și din generații diverse, deschizând arena publică către o comunitate demonizată, dar rareori văzută sau auzită cu adevărat.
Practica interdisciplinară a Danei Olărescu, modelată de un interes susținut pentru justiție socială, pentru cogniția și psihologia mediului, și ecofeminism, include mai recent noi proiecte colaborative, la intersecția dintre artă și design, menite să genereze alternative viabile, rezistente la politicile destructive ale neoliberalismului întemeiat pe violență structurală, patriarhat și colonialism. Printre acestea se numără construcția unui adăpost durabil multifuncțional, off-grid, pentru creșterea pe tot parcursul anului a zarzavatului necesar unei comunități mici, spațiu deschis totodată și atelierelor de artă și sustenabilitate; un spectacol de dans meditativ destinat exclusiv femeilor, explorând posibilități de expresie liberă, departe de privirea masculină, precum și evenimente participative ce prioritizează educația non-formală. Într-un interviu de anul trecut, artista spunea: „Investigând stereotipurile întâlnite de foști imigranți am descoperit un fir comun – acela de a ajunge să ne simțim ca niște străini atât în România, cât și în străinătate." Confirm, chiar așa este.

DANA OLĂRESCU (b. 1985, Bucharest) studied theater directing in Bucharest and continued in 2009 with a master's degree in Performance Making at Goldsmiths University in London. Here she met Bojana Janković, with whom she founded in 2011 the 100% Eastern European performance company There There, active until last year. The company delivered a rich programme of shows, installations, interventions, research, and audience development projects, all meant to generate a broader conversation about migration, integration, and marginalization in the context of the anti-immigration rhetoric of right-wing politicians and media. Dissecting and humorously dismantling stereotypes about Eastern Europeans, the performance *East Europeans for Dummies*, originally intended as a short piece for a gallery space, developed into a stand-alone interactive show after the Brexit vote, providing the British public with a comprehensive survival kit for cohabitation with the Eastern "invaders." It has been featured in museums and galleries, as well as at festivals in London, Sheffield, Cardiff, and Leicester.
Another performance, *Trigger Warning*, invited audiences to step into the shoes of an immigrant and participate in a series of traditional village fête games with an unexpected ending inspired by the daily xenophobia of Brexit. The action was part of a larger programme on borders and belonging at Tate Modern, where Olărescu and Janković collaborated with Eastern Europeans of varied professional backgrounds and ages, opening the public arena to a demonized community, but in truth rarely seen or heard.
Dana Olărescu's interdisciplinary practice, shaped by a sustained interest in social justice, environmental cognition and psychology, and ecofeminism, includes more recently new collaborative projects at the intersection of art and design, designed to generate viable alternatives to the destructive policies of neoliberalism built on structural violence, patriarchy, and colonialism. These include the construction of a sustainable, multifunctional, off-grid shelter for growing microgreens throughout the year, open at the same time to art and sustainability workshops; a meditative dance piece exclusively for women, exploring possibilities of free expression away from the male gaze, as well as participatory events that prioritize non-formal education. In an interview last year, the artist said: "Investigating the stereotypes encountered by former immigrants, we discovered a common thread – that of coming to feel like an outsider both in Romania and abroad." I confirm: that is right.

Translated by Simona Nastac

CUENTO RUMANO EN EL ESPACIO INFINITO

SCURTĂ INTRODUCERE ÎN OPERA LUI SANDU DARIE

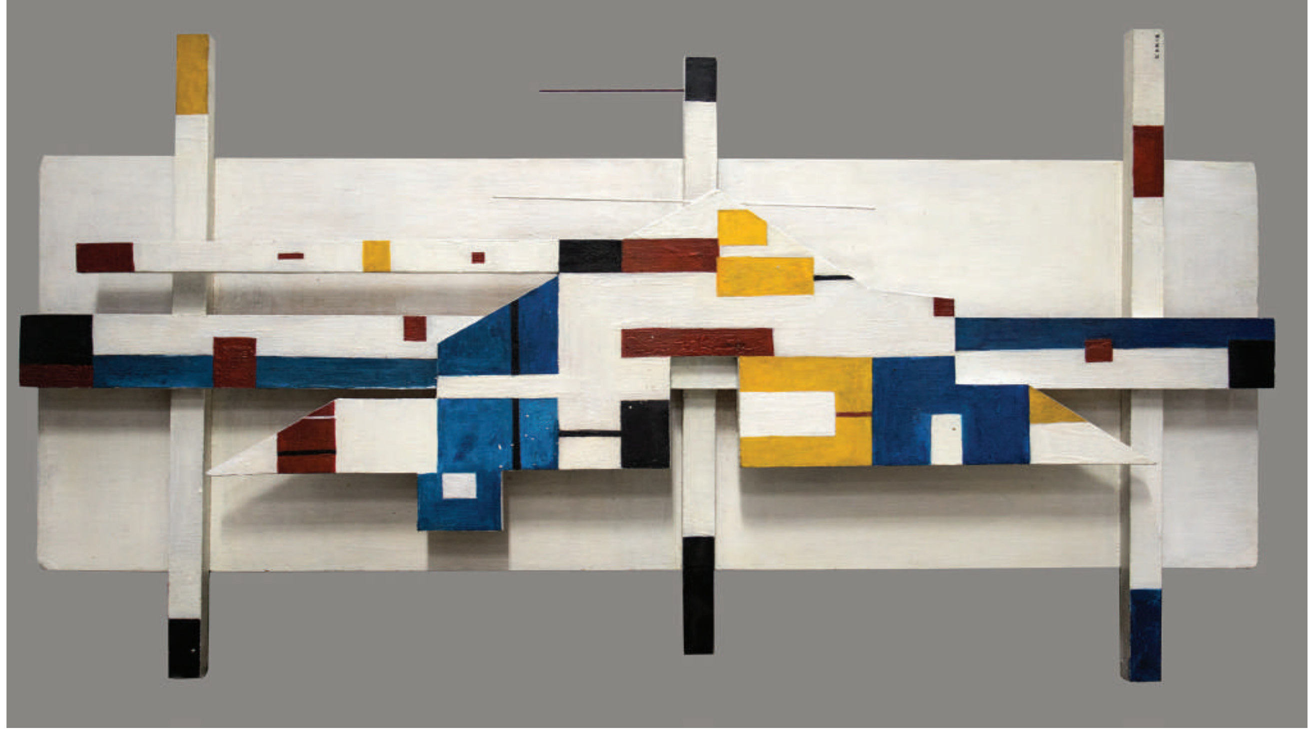
SHORT INTRODUCTION TO THE WORK OF SANDU DARIE

Text: Anca Mihuleț

Printre lucrările de artă lăsate în urmă de Sandu Darie la moartea sa în 1991, intrate în custodia Muzeului Național de Arte Frumoase din Havana, a fost descoperită o pictură extravagantă a artistului cubanez de origine spaniolă Rafael Moreno (1887-1955), datând din anul 1946. Tabloul înfățișează o fetiță îmbrăcată sărăcăcios și o femeie cu bustul înflorat din al cărei șold iese un cocotier pe care se cațără o maimuță; hainele celor două personaje sunt inspirate de costumele tradiționale din estul României, în timp ce peisajul care se revelează în fundal este o combinație între exotismul caraibian și blândețea dealurilor din Moldova. Criticul de artă cubanez Orlando Hernández considera că Moreno a încercat o transpunere picturală a unei povestiri populare sau a unui vis relatate cel mai probabil de Sandu Darie[1] la scurt timp după ce a ajuns la Havana. Pictura, intitulată *Cuento rumano* [Basm românesc], nu este deloc caracteristică stilului lui Moreno și este evident influențată de relația cu Sandu Darie, care la momentul mutării la Havana era foarte apropiat de gruparea suprarealistă din România, mai ales de scriitorii Max Blecher, Geo Bogza, Sașa Pană, Stephan Roll, dar și de soția acestuia din urmă, artista Medi Wechsler Dinu, prieteni cu care a menținut o comunicare constantă după ce a părăsit țara.
Traseul lui Sandu Darie de la Roman, orașul său natal, la Havana a fost unul neașteptat; născut în 1908 într-o familie de evrei sub numele de Sandu H. Haymovici, acesta s-a pregătit pentru o carieră în avocatură, urmând studiile la Paris, unde a avut primul contact cu avangarda literar-artistică și unde a produs primele sale caricaturi cu tentă politică. Revine în România în jurul anului 1932 și începe să publice pamflete, scurte comentarii critice și desene sub numele de S. Hay, apărute în presa vremii, cu precădere în *Cuvântul literar*, revista *Adam*, *Adevărul* și *Zorile*. Datorită prieteniei dintre fratele său, Edy Haymovici și Max Blecher, plecați împreună să studieze medicina la Paris în 1928, tânărul Hay devine din ce în ce mai activ în cercul elitei intelectuale coagulate în jurul lui Blecher. De altfel, S. Hay semnează critica pentru unicul volum de poezie al lui Blecher, *Corp transparent*, publicată în revista *Adam*, în 1934; încheierea scurtului text reflectă înțelegerea profundă a modului de lucru al prietenului său, prin introducerea unor idei preluate din discursul suprarealist, pe care le-a combinat cu recursul la imaginație: „Departe, pe litoralul oceanului, la altitudini, între albastrul apei și-al cerului, sub climatele atâtor țări, scrie, tălmăcind suferința, nopțile de insomnie și jucăriile rare pe care știe să și le facă în zilele de singurătate. *Corp transparent* – poemele pentru Mărie – îi redau contactul care îi lipsea, legătura cu lucrurile pământului"[2].
S. Hay petrece perioada dinaintea celui de al Doilea

Among the works left behind by Sandu Darie at the moment of his death, in 1991, which entered the collection of the National Museum of Fine Arts in Havana, an extravagant painting from 1946 by Spanish-Cuban artist Rafael Moreno (1887-1955) was discovered. The painting presents a poorly dressed girl and a woman with flowers on her chest, with a coconut tree coming out her hip and a monkey climbing up; the clothes of the two characters are inspired by the traditional costumes of Eastern Romania, while the landscape from the background is a combination between Caribbean exoticism and the gentle hills of Moldavia. Cuban art critic Orlando Hernandez believed that Moreno tried to perform a transposition into painting of a folk story, or a dream probably recounted by Sandu Darie[1] shortly after his arrival in Havana. The painting, called *Cuento rumano* [Romanian Fairy Tale], is not characteristic of Moreno's style and it is obviously influenced by his relationship with Sandu Darie, who, at the moment of his arrival in Havana, was keeping strong ties with the Romanian surrealist group, especially with the writers Max Blecher, Geo Bogza, Sașa Pană, Stephan Roll, but also with Roll's wife, artist Medi Wechsler Dinu, friends with whom he continued to communicate long after he left the country.
Sandu Darie's road from Roman, his birth town, to Havana was unexpected; born in 1908 in a Jewish family under the name Sandu H. Haymovici, he trained for a career as an attorney at law, studying in Paris, where he encountered the literary-artistic avant-garde and where he produced his first political caricatures. He returned to Romania around the year 1932 and started to publish pamphlets, short critical comments, and drawings under the name of S. Hay in magazines such as *Cuvântul literar*, *Adam*, *Adevărul*, *Zorile*. Thanks to the friendship between his brother, Edy Haymovici, and Max Blecher, who left together for Paris to study Medicine in 1928, the young Hay became more and more active in the circles of the intellectual elite centered around Blecher. S. Hay signs the criticism for Blecher's only book of poetry, *Corp transparent* [Transparent Body], published in *Adam* in 1934; the ending of his short text reflects a deep understanding of his friend's manner of work, through the introduction of ideas taken from the surrealist discourse, which he combined with the appeal to imagination: "Far away, on the shore of the ocean, at high altitude, between the blue of the waters and that of the skies, under the climates of so many countries, translating suffering, nights of insomnia, and the rare toys which he knows how to create for himself in days of loneliness. *Corp transparent* [Transparent Body] – poems for Mary – give him the contact he was missing, the link with the things of the earth"[2].
S. Hay spent the period before the Second World War

Sandu Darie și soția sa, Lilly, la o petrecere mascată în locuința lor, fotografie nedatată. Prin amabilitatea Muzeului Național de Arte Frumoase din Havana.
Sandu Darie and his wife, Lilly, at a costume party in their house, year unspecified. Courtesy of the National Museum of Fine Arts of Havana.



Estructura pictorica **[*Structură picturală*], instalație, ulei pe lemn, 80 x 42.5 cm, nedatată. Prin amabilitatea Muzeului Național de Arte Frumoase din Havana.**
Estructura pictorica [*Pictorial Structure*], installation, oil on wood, 80 x 42,5 cm year unspecified. Courtesy of the National Museum of Fine Arts of Havana.

Război Mondial între Roman, București și Paris, remarcându-se ca un acerb critic al nazismului. La începutul războiului se înrolează voluntar în armata franceză. În contextul invaziei Parisului de către trupele germane în 1940, la Marsilia s-a adunat un grup de intelectuali suprarealiști – printre care André Breton și artistul cubanez Wifredo Lam – care încerca să găsească căi pentru a părăsi Europa dominată de conflict. Se pare că în acel grup se afla și Sandu Haymovici; cei prezenți acolo au urmat rute diferite spre Caraibe și America, însă cert este că în 1941, Haymovici ajunge în Cuba în același timp cu Wifredo Lam.
Odată stabilit la Havana, își schimbă numele în Sandu Darie (în textele de specialitate vom regăsi adesea denominația Sandú Darié Laver, folosită mai ales de istoricii de artă hispanici), pentru ca în 1945 să primească cetățenia cubaneză. Depășind lecția suprarealistă, influențat de ideile revoluționare care au stat la baza școlii Bauhaus, de arta lui Piet Mondrian, dar și de manifestele artistice care au caracterizat arta din Europa anilor 1930, Sandu Darie renunță la reprezentările figurative pentru a testa limitele abstractului. Începând cu anul 1942, Darie se dedică picturii, explorând legătura dintre cromatică și lumina tropicală, pentru ca mai târziu să transforme obiectivitatea artistică într-o lume autonomă echivalentă conținutului reprezentativ, cu scopul de a înlocui formele naturale cu forme artistice pure, apelând la existența emoțională a privitorilor și nu doar la speculațiile formale asupra spațiului[3].
Darie devine din ce în ce mai preocupat de jocul cu spațiul, de modul în care lumina schimbă percepția asupra formelor. În această perioadă respinge înrămarea lucrărilor și orice configurare tradițională a operelor sale. Triunghiurile, formele neregulate, fâșiile de lemn dreptunghiulare care generează cercuri sau elipse, planurile care se intersectează, împreună cu mișcările liniare ale suprafețelor colorate devin formule caracteristice pentru arta sa. Datorită acestor asocieri a reușit să depășească relația statică dintre pictură și peretele de expunere, impunând expansiunea lucrărilor în spațiu.
Anul 1949 este un punct de turnură pentru creația lui

between Roman, Bucharest, and Paris, becoming a powerful critic of Nazism. At the beginning of the war, he volunteered for the French Army. In the context of the invasion of Paris by the German troops in 1940, a group of surrealist intellectuals gathered in Marseille – among whom André Breton and Cuban artist Wifredo Lam – who tried to find a way to leave a Europe that was dominated by conflict. Apparently, Sandu Haymovici was a part of that group; the members took various routes towards America and the Caribbean, but it is certain that Haymovici reached Cuba in 1941, together with Wifredo Lam.
Once he settled in Havana, he changed his name to Sandu Darie (in the literature we will also find him under the name Sandú Darié Laver, which is used predominantly by Hispanic art historians), and in 1945 he received Cuban citizenship. Moving past the surrealist lesson and influenced by the revolutionary ideas that shaped the Bauhaus school, by the art of Piet Mondriaan, but also by the artistic manifestos that characterized European art in the 1930s, Sandu Darie gave up on figurative representations to test the limits of abstraction. Starting in 1942, Darie dedicated himself to painting by exploring the link between the tropical light and chromatic; later, he would transform artistic objectivity into an autonomous world as an equivalent of the representational content, in order to replace natural forms with purely artistic ones, by resorting to the emotional existence of the audience and not just to the formal speculation over space[3].
Darie became more and more preoccupied by the play with space, by the way in which light changes the perception of forms. During this time, he refused to frame the works and any other traditional configuration of his paintings. Triangles, irregular forms, rectangular strips of wood which generate circles or ellipses, the intersecting planes, together with the linear motion of colored surfaces became characteristics of his art. Because of these associations, he managed to overcome the static relationship between painting and the wall, imposing the expansion of the works into the space.
The year 1949 is a turning point in Darie's career.

Darie – atunci a avut loc prima sa expoziție personală în sala de evenimente a Clubului Lyceum din Havana, intitulată *Composiciones 1949* [Compoziții 1949], în care a expus opere lirico-abstracte cu accente obiective realizate în perioada 1946-1949, care atestau apartenența sa la suprarealism, abstracție obiectivă, artă concretă și neo-constructivism. În același an expune o selecție similară de lucrări la Galeria Carlebach din New York; Muzeul de Artă Modernă din New York avea să îi cumpere atunci o lucrare direct din expoziție, *Composición en rojo* [Compoziție în roșu]. Ca urmare a succesului înregistrat cu cele două expoziții, Sandu Darie intră în atenția curentului geometrico-abstract Madí și începe o intensă corespondență cu Gyula Kosice, artistul cehoslovac de origine ungară, care a inițiat mișcarea la Buenos Aires în 1946.
În scrierile despre artă și în interviurile acordate cu ocazia primelor expoziții personale, Darie era foarte articulat atunci când explica dezideratele sale artistice; în prima parte a creației a vorbit adesea despre cercetarea sa din domeniul poeziei și importanța imaginației atunci când anumite idei erau transformate în structuri inovative care aveau propriile lor semnificații estetice. Pe măsură ce metodele sale de lucru devin din ce în ce mai complexe, Darie se arată tributar relației spațiu-timp, dezvoltând structuri picturale la care adaugă elemente cinetice, obținând astfel structuri transformabile. Aceste structuri picturale transformabile au fost prezentate în Pavilionul Cubei la cea de-a XXVI-a ediție a Bienalei de la Veneția din 1952, dar și în expoziția care a reprezentat Cuba la Bienala de la São Paulo din 1953. În 1960, Darie se implică în fondarea grupului Diez Pintores Concretos [Zece Pictori Concreți], pentru ca un an mai târziu să contribuie la punerea bazelor Uniunii Scriitorilor și Artiștilor din Cuba.
În anii 1960, Sandu Darie a fost recunoscut ca unul dintre cei mai importanți pictori concreți din America Latină, aspect demonstrat și de zecile de expoziții personale și de grup în care au fost incluse experimentele sale în materie de pictură concretă. Interesat de mișcare, transformare și descoperirea posibilităților vizuale nelimitate care se pot ascunde într-o instalație, Sandu Darie folosește acel moment de maximă vizibilitate pentru a introduce elemente mobile sau expandabile în lucrările sale, care se vor transforma astfel în instalații de pictură cinetică. Acele instalații au fost integrate de artist în sisteme spațiale complexe, o încercare a lui Darie de a descoperi legătura dintre un spațiu cosmic imaginat și dispoziția culorilor, a luminii și a emoțiilor umane declanșate de întâlnirea cu o realitate în mișcare, care se dezvolta în fața ochilor observatorilor.
Între 1963 și 1969, Sandu Darie colaborează cu Institutul Cubanez de Artă și Industrie Cinematografică (ICAIC) pentru a realiza o serie de filme experimentale. În 1964, împreună cu regizorul cubanez Enrique Pineda Barnet, Sandu Darie a produs prima sa lucrare video, *Cosmorama. Poema Espacial No. 1* [Cosmorama. Poezia spațială nr. 1], un experiment vizual în care a folosit celebrele sisteme picturale cinetice, integrând forme, culori, raze de lumină direcționate și muzică pentru a surprinde imagini plastice în expansiune și a provoca percepția naturală a ochiului. Această lucrare este considerată una dintre precursoarele artei video la nivel mondial.
Într-un interviu oferit după premiera lucrării, Darie explica modul în care a pregătit structurile incluse în film: „Realizez compozițiile pe un ecran folosind

This is when his first personal exhibit took place, in the event hall of the Lyceum Club in Havana, called *Composiciones 1949* [Compositions 1949], in which he exhibited objective, lyrical-abstract works from 1946-1949, attesting his affinity for surrealism, objective abstraction, concrete art, and neo-constructivism. In the same year, he exhibited a similar selection of works at the Carlebach Gallery in New York; The New York Museum of Modern Art would buy one of his works straight from the exhibition, *Composicion en rojo* [Composition in Red]. As a result of the success of the two exhibitions, Sandu Darie attracted the attention of the geometrical-abstract movement Madi, and began an intense exchange of letters with Gyula Kosice, a Hungarian-Czechoslovakian artist who initiated the movement in 1946 in Buenos Aires.
In his writings on art and in the interviews which he offered on the occasion of his first personal exhibits, Darie was very clear when he explained his artistic ideals; in the first part of his career, he often spoke of his research in the field of poetry and about the importance of imagination when certain ideas are transformed into innovative structures which had their own meanings. As his style of work became more complex, Darie devoted himself to studying the relationship between space and time, developing pictorial structures to which he added kinetic elements, in order to obtain transformable structures. These transformable pictorial structures were exhibited in the Cuban Pavilion at the 26th edition of the Venice Biennale of 1952, but also in the Cuban exhibition at the São Paulo Art Biennial of 1953. In 1960, Darie got involved in the foundation of the Diez Pintores Concretós group [Ten Concrete Painters], and one year later he contributed to the establishment of the Cuban Union of Artists and Writers. During the 1960s, Sandu Darie was recognized as one of the most important concrete painters in Latin America, an aspect that is proven by the tenths of personal and group exhibits in which his concrete painting experiments were included. Interested in the motion, transformation, and discovery of the unlimited visual possibilities that can hide in an installation, Sandu Darie used that moment of maximum visibility to introduce mobile or expandable elements in his works, which became kinetic painting installations. Those installations were integrated by the artist into complex spatial systems, in an attempt to discover the link between an imaginary cosmic space and the disposition of light, color, and human emotions triggered by the encounter with a moving reality, unfolding before the audience.
Between 1963 and 1969, Sandu Darie collaborated with the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry in order to produce a series of experimental films. In 1964, together with Cuban director Enrique Pineda Barnet, Sandu Darie produced his first video work, *Cosmorama. Poema Espacial no. 1* [Cosmorama. Spatial Poem no. 1], a visual experiment in which he used the famous kinetic pictural systems, integrating colors, forms, rays of directional light, and music, in order to construct expansive plastic images and to challenge the natural perception of the eye. This work is considered one of the global precursors of video art.
In an interview which he gave after the premiere of the work, Darie explained the way in which he prepared the structures included in the film: "I make the compositions on a screen, using optical and electro-mechanical instruments which I control remotely,

instrumente optice și electro-mecanice, pe care le controlez prin telecomandă, bazându-mă pe emoțiile mele în acele momente. Mișcarea concretă obținută datorită acestei viziuni rotative îngăduie dezvoltarea unor posibilități vizuale nelimitate, cu o putere mai mare de comunicare decât pictura statică. Crearea acestei «mașini de pictat» a fost imaginată de mine, cu resurse improvizate."[4]

Sandu Darie a utilizat bucăți de lemn, becuri, materiale textile, fier vechi, obiecte găsite și ventilatoare pentru a construi o arhitectură cinetică axată pe percepții și nu pe efectele imediate. Artiștii care au studiat la Școala de Arte Plastice din Havana în anii 1980 își amintesc pasiunea și implicarea cu care Darie a lucrat până la sfârșitul existenței pentru a perfecta instalațiile sale, intenția finală fiind să obțină o pictură cinematografică.

În 1966, Muzeul Național – Palatul Artelor Frumoase din Havana și Muzeul Stedelijk Van Abbe din Eindhoven au expus lucrarea *Cosmorama*, care s-a bucurat de un mare succes. În anii 1970, Darie a călătorit mult în Europa, unde a discutat despre principiile care au stat la baza operei sale, în conferințe al căror format inedit atrăgea un public numeros. La București a fost găzduit de Uniunea Artiștilor Plastici în 1979 pentru o prezentare comprehensivă a lucrărilor sale, pentru care a folosit o instalație de dia-proiectoare, cu intenția de a crea un simulacru al sistemelor cinetice din atelierul său.

Pe măsură ce experimentele lui Sandu Darie au avansat, relația sa cu audiența a devenit extrem de importantă; artistul își dorea să inițieze o comunicare deschisă cu societatea, fără însă a renunța la filosofia care a stat la baza proiectelor sale.

Sculptura monumentală *El arbol rojo* [Copacul roșu], una dintre cele mai importante lucrări de artă publică concepute de Sandu Darie, a fost gândită ca un simbol al Revoluției Cubaneze, motiv pentru care a fost amplasată în 1981 în fața Palatului Central al Pionierilor „Ernesto Che Guevara" din Havana. Pentru trunchiul copacului, înalt de 10 metri, a fost utilizat oțel inoxidabil; 12 ramuri puternice susțin sute de liane – structuri mobile din fier – care reacționează la adierea vântului sau la mișcarea oamenilor. În ciuda mesajului propagandistic, *El arbol rojo* a devenit o sursă de inspirație pentru mulți artiști contemporani datorită execuției tehnice remarcabile. Din mărturiile celor care au lucrat alături de Sandu Darie pentru realizarea lucrării, reiese că artistul s-a concentrat pe bucuria zecilor de copii care se adunau în acel parc și care prin larma lor aveau să activeze în mod constant lianele mobile.

El Día y la Noche [Ziua și noaptea], maiestuoasa sculptură murală montată în 1982 pe doi pereți paraleli din holul Spitalului „Hermanos Ameijeiras", reprezintă o intervenție care reflectă mult mai fidel concepțiile sale artistice. Meta-structura concentrică formată din discuri și raze aflate într-un echilibru perfect poartă o încărcătură vizuală și poetică aparte, care vine în întâmpinarea mesajului profund umanist al proiectului.

Sandu Darie a avut în vedere sentimentele pacienților, ale familiilor și prietenilor lor care petreceau mult timp în holul spitalului și cărora sculptura, însoțită la început de o instalație sonoră, le aducea o stare de liniște și împăcare. Istoricul de artă María de los Ángeles Pereira scria într-unul din studiile sale dedicate artei moderne din regiune că Sandu Darie prefera să numească holul spitalului „centrul vieții (niciodată centrul bolii și cu atât mai puțin al morții)". Darie a dezvoltat, în termenii unei metafore sensibile, tema succesiunii eterne și neîntrerupte a zilelor și nopților, sugerând de fapt posibilitatea unei existențe umane infinite.[5]

Expoziția antologică dedicată lui Sandu Darie de către Muzeul Național de Arte Frumoase din Havana în 1988 a cuprins o selecție consistentă de lucrări care reflectau toate perioadele sale de creație și a permis înțelegerea caracterului interdisciplinar și participativ al artei sale. Istoria artei îl consideră unul dintre reprezentanții importanți ai artei moderne din Pacific, în timp ce vechii săi colaboratori din Havana l-au perceput ca pe un artist experimental cu un pas înaintea timpului său, care a înțeles modul în care transmedialitatea contribuie la crearea unei noi realități.

based on my emotions during those moments. The concrete movement obtained as a result of this revolving vision allows for the development of unlimited visual possibilities that have a greater communicative power than static painting. The creation of this 'painting machine' was imagined by me, with improvised resources.'[4]

Sandu Darie used pieces of wood, light bulbs, textile materials, scrap iron, found objects, and fans to create a kinetic architecture based on perceptions and not on immediate emotions. The artists who studied at the Havana School of Plastic Arts during the 1980s remember the passion and the involvement with which Darie worked until the end of his life to perfect his installations; his final intention was to obtain a cinematographic painting.

In 1966, the National Museum – the Palace of Fine Arts in Havana, and the Stedelijk Van Abbe Museum in Eindhoven exhibited the work *Cosmorama* with great success. During the 1970s, Darie traveled a lot through Europe, where he discussed the principles of his works during conferences which attracted large audiences. In Bucharest, he was accommodated by the Union of Visual Artists in 1979, for a comprehensive presentation of his works, for which he used an installation of slide projectors to create a simulation of the kinetic systems from his studio.

While Sandu Darie's experiments advanced, his relationship with the audience became extremely important; the artist wanted to initiate an open communication with society, without giving up on the philosophy that grounded his projects.

The monumental sculpture *El arbol rojo* [The Red Tree], one of the most important works of public art by Sandu Darie, was designed as a symbol of the Cuban Revolution, which is why it was placed in front of the Ernesto Che Guevara Central Palace of Pioneers in Havana, in 1981. For the trunk of the tree, 10 meters tall, stainless steel was used; 12 strong branches support hundreds of lianas – mobile iron structures – which react to the wind or movement of the people. Despite its propagandistic message, *El arbol rojo* has become a source of inspiration for many contemporary artists due to its remarkable technical execution. From the testimonies of the people who worked alongside Sandu Darie, we understand that the artist focused on the happiness of the tenths of children who gathered in that park and whose frolicking would constantly activate the mobile lianas.

El Día y la Noche [The Day and the Night], the majestic sculpture placed in 1982 on two parallel walls in the lobby of the Hermanos Ameijeiras Hospital, represents an intervention which reflects his artistic concepts much more accurately. The concentric meta-structure made of disks and rays in a perfect balance carries with it a special visual and poetic load which supports the profoundly humanistic message of the project.

Sandu Darie took into consideration the feelings of the patients, families and friends who spent a lot of time in the hospital lobby and to whom this sculpture, together with a sound installation, brought peace and serenity.

Art historian María de los Ángeles Pereira wrote in one of her studies on the local modern art that Sandu Darie preferred to call the hospital lobby "the center of life (never the center of disease or death)." Darie developed, in terms of a sensible metaphor, the topic of the eternal and unrelenting succession of the days and the nights, suggesting the possibility of an infinite human existence.[5]

The anthologic exhibition dedicated to Sandu Darie by the National Museum of Fine Arts of Havana in 1988 contained a consistent selection of works which reflected all the periods of his career and permitted an understanding of the interdisciplinary and participatory character of his art. The history of art considers him to be one of the important representatives of modern art in the Pacific, while his old collaborators from Havana perceived him as an experimental artist, ahead of his time, who understood the way in which transmediality contributes to the creation of a new reality.

Translated by Daniel Clinci

**El arbol rojo* [Copacul roșu], sculptură în spațiul public, 1981. Credit foto Rufino del Valle.*

El arbol rojo [*The Red Tree*], public space sculpture, 1981. Photo credit Rufino del Valle.

Note

1. Hernández, Orlando, „Rafael Moreno", în capitolul „Consolidación del arte moderno. 1938-1951" [Consolidarea artei moderne. 1938-1951], din catalogul *Museo Nacional de Bellas Artes La Habana, Cuba. Collección de Arte Cubano* [Muzeul Național de Arte Frumoase Havana, Cuba. Colecția de Artă Cubaneză], 2013, p. 144.
2. *M. Blecher, mai puțin cunoscut – Corespondenţă şi receptare critică,* ediţie întocmită de Mădălina Lascu, Editura Hasefer, Bucureşti, 2000, p. 216.
3. Quevedo, Alberto, în broșura *Sandu Darie. Exposicion Antologica 1945-1988* [Sandu Darie. Expoziție antologică 1945-1988], editată de Muzeul Național / Palatul Artelor Frumoase, Ministerul Culturii, Havana, decembrie 1988.
4. *Dialogo con Sandu Darie* [Dialog cu Sandu Darie], 1964, din arhiva Muzeului Național de Arte Frumoase din Havana.
5. de los Ángeles Pereira, María, „Artistas antillanos en la urdimbre temporal del caribe (representación, memoria e identidad cultural)" [Artiști din Antile în urzeala temporală a Caraibelor (reprezentare, memorie și identitate culturală], în *Artes la Revista*, nr. 6, volumul 3 / iulie – decembrie, 2003, p. 39.

Endnotes

1. Hernandez, Orlando, "Rafael Moreno," in the chapter "Consolidación del arte moderno. 1938-1951" [Consolidation of modern art. 1938-1951], from the catalogue *Museo Nacional de Bellas Artes La Habana, Cuba. Colleccion de Arte Cubano* [National Museum of Fine Arts, Havana, Cuba. Collection of Cuban Art], 2013, p. 144.
2. *M. Blecher, mai puţin cunoscut – Corespondenţă şi receptare critică* [M. Blecher, less known – letters and critical reviews], edition by Mădălina Lascu, Hasefer edition, Bucharest, 2000, p. 216.
3. Quevedo, Alberto, in the brochure *Sandu Darie. Exposicion antologica 1945-1988* [Sandu Darie. Anthologic Exhibition 1945-1988], edited by the National Museum / Palace of Fine Arts, Ministry of Culture, Havana, December 1988.
4. *Dialogo con Sandu Darie [Dialogue with Sandu Darie],* 1964, the archive of the National Museum of Fine Arts, Havana.
5. de los Ángeles Pereira, María, "Artistas antillanos en la urdimbre temporal del caribe (representación, memoria e identidad cultural)" [Artists from the Antilles in the temporal threads of the Caribbean (representation, memory, and cultural identity], *Artes la Revista*, no. 6, vol. 3, July-December 2003, p. 39.

ROMAN COTOȘMAN (1935-2006)

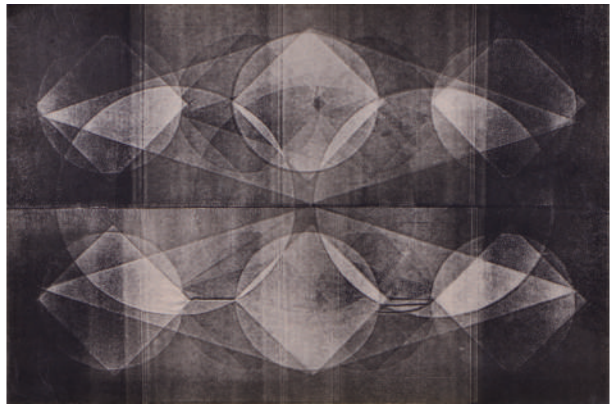
Text: Ileana Pintilie

Înainte de a scrie despre diasporă, o noțiune care indică solidaritatea ce ia ființă în cadrul unui grup etnic stabilit departe de țara de origine, ar trebui să reflectăm la termenul de *emigrare*, care indică o ruptură, adesea dureroasă, față de spațiul matriceal. În perioada comunistă, cazurile de emigrare, din ce în ce mai numeroase, erau tratate cu maximă severitate de către statul autoritar, care îi trecea la „index" pe artiștii plecați. Astfel, numele celor care emigrau dispărea din spațiul public, ceea ce echivala cu ștergerea lui din memoria culturală colectivă și conducea în final la distorsionarea cu bună știință a istoriei.
Înclinația spre artă a lui Cotoșman s-a manifestat în paralel cu studiile sale teologice, de unde a preluat o dorință spre absolut, însoțită de o gândire filosofică bine structurată în jurul noțiunii de adevăr. În urma studiilor libere de artă, căutarea unui limbaj vizual esențializat, eludând detaliile nesemnificative, a devenit prioritară pentru el. Această perioadă este caracterizată printr-un mod de a lucra plin de ardoare, în urma căreia au rămas un număr impresionant de desene, schițe și proiecte, ce exprimă o tensiune existenţială transformată în energie. După aceste căutări a ajuns la abandonarea picturii figurative, rămasă doar ca un îndepărtat motiv originar, apoi la experimentarea artei abstract-geometrice dar și gestuale. Lucrările transmit importanța demersului de tip conceptual în comparație cu reprezentarea îndreptată înspre percepţia imediată. Dar toate aceste cercetări artistice din acea perioadă de tatonări l-au condus în final spre el însuşi, spre revelarea conţinutului său interior.
Intuițiile lui referitoare la lumea vizualului i-au fost confirmate în 1963, când a intrat în contact cu neoavangarda occidentală, pe care a cunoscut-o în urma unei lungi șederi la Paris. În această perioadă a creat primele monotipuri, tehnică prin care Cotoşman urmărea să obţină o vibraţie cromatică şi o materialitate nouă, căutări focalizate pe exprimarea unei noi expresivităţi, rezultând din efecte vizuale și cercetări aplicate stratului pictural devenit „tectonic".
Monotipurile l-au condus treptat, prin 1964, spre *spargerea semnului plastic*, o sintagmă utilizată de artist pentru a denumi o serie întreagă de lucrări prin care el depășea granițele artistice „permise" la acea dată în arta românească, prefigurând, în mod simbolic, înfrângerea cadrului dogmatic și eliberarea din acea închidere și, câțiva ani mai târziu, emigrarea.
Astfel, experimentele sale s-au multiplicat pe mai multe direcţii: pe de-o parte cele purist geometrice, care vor deveni structuri pentru viitoarele *Monotipuri-colaje,* iar altele continuând direcţia cromatică. Acestea din urmă aveau înscrise în grosimea pastei de culoare diferite linii trasate gestual care se compuneau asemenea unor motive decorative.
Călătoria la Paris și contactul cu arta optică și cinetică din Franța, cu grupuri artistice (Groupe de Recherche d'Art Visuel) l-au inspirat către o creație mult mai liberă, dedicată structurilor vizuale, ignorând contextul artei locale, aservită din punct de vedere ideologic.
La Timișoara a găsit un mediu fertil de intelectuali,

Before writing about the diaspora, a concept that denotes the solidarity that emerges within an ethnic group living outside their native country, we should reflect on the term *emigration*, which indicates an often painful break from one's place of origin. In the Romanian communist period, the authoritarian state treated the increasingly numerous cases of emigration harshly, as artists going abroad were rewritten into the "index." The names of those who had emigrated would disappear from the public space, which meant their deletion from collective cultural memory, finally leading to an intentional distortion of history.
Cotoșman's inclination towards art evolved in parallel with his studies of theology, where he developed an aspiration towards the absolute, complemented by a well-structured philosophical thinking around the notion of truth. Following his art studies, his priority became searching for an essentialized visual language, one stripped of insignificant details. This period is characterized by feverish work, as he produced an impressive number of drawings, sketches, and projects which express an existential tension converted into energy.
After this search he came to abandon figurative painting, present only as a distant original motive, and to experiment with abstract-geometrical, but also gestural, art. His works convey the importance of concept-based working practice, relative to representation geared towards immediate perception. But all this artistic research in the artist's development period eventually led him to himself, revealing his inner world.
His intuitions regarding the visual world were confirmed in 1963, when he came into contact with the western neo-avant-garde following a long stay in Paris. During this period he created his first monotypes, a technique through which he hoped to develop a certain chromatic vibration and a new kind of materiality. His experiments were directed towards expressing a new expressivity resulting from visual effects and investigations applied onto the painted layer, which becomes "tectonic."
His monotypes led him gradually, around 1964, towards *breaking the plastic sign*, a phrase the artist used to describe a series of works through which he overcame the boundaries of what was "allowed" in Romanian art at the time, symbolically anticipating the defeat of the dogmatic framework in that closed-off context and, a few years later, his emigration.
So, his experiments multiplied in various directions: first, his geometrical-purist works, which would become structures for his future *Monotype-Collages*, and then those continuing into a chromatic direction. For the latter, the artist drew, in a gestural style, series of lines that combined like decorative patterns into the mass of colored paint.
His trip to Paris and his contact with op-art and kinetic

Roman Cotoșman, *Vidul ritmic I*, 200,5 x 30 x 20,5 cm, acrilic pe lemn, 1991-1993. Prin amabilitatea Galeriei Jecza.
Roman Cotoșman, *Rythmical Void I*, 200,5 x 30 x 20,5 cm, acrylic on wood, 1991-1993. Courtesy of Jecza Gallery.

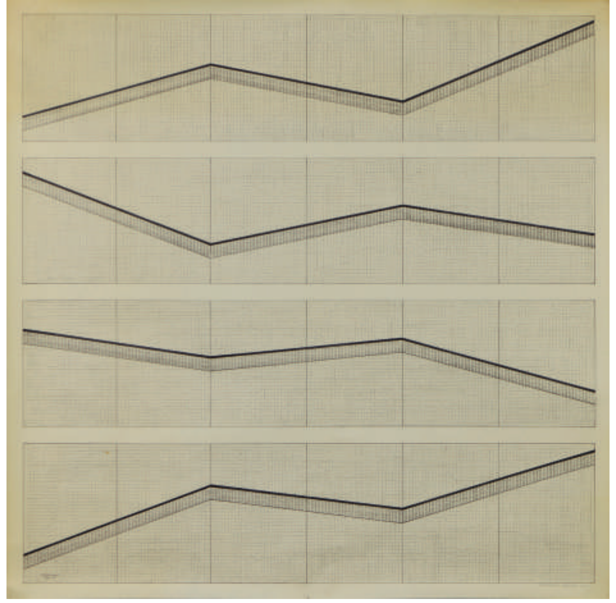
frecventând regulat un grup de scriitori și de artiști – Livius Ciocârlie și Sorin Titel, dar și Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Diet Sayler, Ciprian Radovan sau Paul Neagu. A luat parte cu interes și la „Cercul de bionică" condus de profesorul Eduard Pamfil și, alături de Bertalan și Flondor, parteneri de discuții de specialitate și de grupare artistică (Grupul 111), a debutat în 1966 la o expoziție regională. Succesul primelor lucrări din spațiul public, încurajările primite din partea unor importanți critici de artă naționali, l-au făcut să încerce noi idei, animate de utopia neoavangardistă.
Cercetările și proiectele sale din acea perioadă s-au îndreptat spre depășirea suprafeței bidimensionale și spre o artă ambientală, în care elementele cu ajutorul cărora urma să intervină în spațiu erau fascicole de lumină proiectate pe oglinzi și ecrane transparente de sticlă riglată. Își dorea realizarea unui spectacol vizual ambiental, cu proiecții pe cer, urmărind să obțină diferite intensități și ritmuri aleatorii. S-a aflat într-o discuție avansată de realizare a unui spectacol pentru



Roman Cotoșman, Seria *Lucrări monotipuri, Untitled*, 30 x 42 cm monotipie pe hârtie, 1963-64. Prin amabilitatea Galeriei Jecza.
Roman Cotoșman, *Monotype Works* Series, *Untitled*, 30 x 42 cm monotype on paper, 1963-64. Courtesy of Jecza Gallery.

Teatrul Mic din București, lucrând împreună cu regizorul Radu Penciulescu la amenajarea unui ambient alcătuit din fâșii mari de pânză, suspendate pe scenă, precum și proiecții de culoare și emisii audio-video, lăsând impresia unui labirint spațial.
Deoarece, în final, astfel de idei s-au dovedit greu de pus în aplicare, Cotoșman și-a restructurat proiectele spre obiecte cinetice de dimensiuni mai modeste prin care obținea spectrul cromatic (*Fuga cromatică*, 1968). După expoziția personală intitulată *Proiecte de artă cinetică*, realizată la București, și încurajat de presa favorabilă, calea s-a deschis și pentru proiectele alături de colegii de grup; expoziția de la sala Kalinderu din 1968 a adus în atenția publicului specializat și a criticii un adevărat fenomen de artă constructivist-cinetică de la Timișoara, ce a impresionat prin amploare: Bertalan, Flondor, Cotoșman, dar și alți doi colegi împărtășind aceeași orientare stilistică – Diet Sayler și Zoltan Molnar. Aprecierea de care s-au bucurat le-a adus nominalizarea pentru a participa, un an mai târziu, la Bienala Constructivistă de la Nürnberg.
Pentru această expoziție, Cotoșman a decis să realizeze unul din proiectele sale lumino-cinetice – un obiect monumental transpus la scară industrială de o echipă de muncitori. Astfel, lucrarea principală cu

art in France, and with various artist groups (Groupe de Recherche d'Art Visuel), inspired him to create freer works, dedicated to visual structures, ignoring his local, ideologically subservient art context. In Timișoara he found a fertile ground of intellectuals, regularly convening with a group of writers and artists – Livius Ciocârlie and Sorin Titel, but also Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Diet Sayler, Ciprian Radovan, and Paul Neagu. He enthusiastically took part in the "bionics circle" led by professor Eduard Pamfil and, together with Bertalan and Flondor, his discussion and group partners (Group 111), he debuted in 1966 in a regional exhibition. The success of his first works in the public space and the praise received from important local art critics made him try out new ideas, driven by the neo-avant-garde utopia.
His investigations and projects from that period were aimed at going beyond the two-dimensional surface and towards creating an ambient art. The elements with which he would then intervene in the space were rays of light projected onto mirrors and transparent screens of reeded glass. Cotoșman wished to create an ambient visual spectacle, with sky projections, aiming to produce varying light intensities and random rhythms. He was in was planning to create a show at Teatrul Mic in Bucharest, working together with director Radu Penciulescu to build an environment made from large strips of fabric suspended on the stage as well as color and audio-visual projections, giving the impression of a labyrinth in space.
However, because these ideas proved hard to realize, Cotoșman reoriented his project towards kinetic objects of smaller sizes that would display the color spectrum (*Fuga cromatică* [*Chromatic Fugue*], 1968). After his solo show, titled *Proiecte de artă cinetică* [*Kinetic Art Projects*], in Bucharest, which enjoyed favorable reviews, the path opened to projects made together with his group. The exhibition at the Kalinderu Gallery in 1968 brought a veritable tour de force of constructivist-kinetic art made in Timișoara to the attention the specialized public and art critics, who were impressed by the scope of the exhibition. The artists were Bertalan, Flondor, Cotoșman, as well as two colleagues who shared the same stylistic direction, Diet Sayler and Zoltan Molnar. The favorable attention they enjoyed brought them the chance to participate in the Constructivist Biennial in Nürnberg one year later.
For this exhibition, Cotoșman decided to create one of his lumino-kinetic works, a monumental object built on an industrial scale by a team of workers. This main work which he submitted for the Biennial was titled *Quaternar I* and was made up of one central piece in the form of a right prism with an octogonal base, placed on a metal base and able to rotate around its axis. The work was meant to create a total visual spectacle integrated in an architectural space, and the light effects varied in intensity and according to the objects rotation and the viewer's movement through the space around it. With this work, the artist conceived an interaction between the object and the viewer, seeing the latter as both "sender and receiver of artistic messages."
Cotoșman's participation in the exhibition in Germany gave him the opportunity to remain in the free world. He chose to settle in the United States, in Philadelphia, hoping that in such a big country with strong businesspeople he would manage to realize his lumino-kinetic projects on a large urban scale. Sadly, his plan quickly proved to be utopian, if not downright naïve, and



care a participat la Bienală s-a intitulat *Quaternar I*, și era alcătuită dintr-o piesă centrală de forma unei prisme drepte cu o bază octogonală, dispusă pe un suport metalic cu posibilitatea de rotire în jurul axei. Lucrarea urmărea crearea unui spectacol vizual total, integrat într-un spațiu arhitectonic, iar efectele de lumină erau de intensitate diferită și variau în funcție de rotația obiectului, dar și de deplasarea privitorului în ambientul din jurul acestuia. Cu această lucrare, artistul avea în vedere o interacțiune între obiect și privitor, considerându-l pe ultimul în același timp „emițător și receptor de mesaje artistice".
Participarea lui Cotoșman la expoziția din Germania i-a oferit șansa de a rămâne în lumea liberă. A ales să se stabilească în Statele Unite, la Philadelphia, cu speranța că într-o țară atât de mare și cu oameni de afaceri puternici va reuși să-și pună în aplicare proiectele lui lumino-cinetice dimensionate pentru spațiul urban. Din păcate, această ideea s-a dovedit în scurt timp utopică, dacă nu naivă, artistul mulțumindu-se să lucreze în continuare la dimensiuni obișnuite, iar uneori, la o scară mai mare, unele proiecte de sculptură dedicate spațiului public.
În anii 1970-1980 a dezvoltat mai multe teme și serii de lucrări, între care *Jocuri tensionate* și *Jocuri descentrate*, orientate spre teoria jocului și importanța șansei în creația artistică. În această serie de lucrări descentrarea spațiului structurat vizual este compensată de apariția unui nou centru, care nu reprezintă o realitate plastică, ci o funcție, dând naștere jocului liber al elementelor simple, organizate în șiruri de probabilități. Conceptul de joc liber atrage după sine „neîncheierea" lucrării, iar această concepție stă la baza unei serii de instalații cu elemente liniare metalice, ajungând în cele din urmă la sculpturi independente din oțel sudat. Atât sculpturile, cât și reliefurile din lemn și metal, monocrome, erau concepute pe baza unor tensiuni ale elementelor plastice, care definesc un „gol al tensiunilor active" și sunt poate cele mai apropiate de minimalism.
Redescoperirea creației lui Cotoșman, la începutul anilor 1990, a dezvăluit un artist original, cu o puternică personalitate. În același timp, recuperarea lui a arătat că el a fost, pentru o scurtă perioadă de timp, o figură centrală a neoavangardei artistice românești. Inteligența sa vie, reflectată în calitatea și în adâncimea textelor sale teoretice, conceptele sale vizuale, întrupate în lucrări de o puritate și o austeritate consecvent puse în aplicare, au dezvăluit un artist care și-a urmat gândirea și a aplicat-o în arta sa cu o maximă exigență și consecvență.

▲ Roman Cotoșman, *Untitled 80 H*, 48 x 48 cm, acrilic pe hârtie morilla, 1986. Prin amabilitatea Galeriei Jecza.
Roman Cotoșman, *Untitled 80 H*, 48 x 48 cm, acrylic on morilla paper, 1986. Courtesy of Jecza Gallery.

◄ Roman Cotoșman, *Impulsuri ritmice nr. 3*, 1974-75, creion, 91 x 91 cm, cerneală, linogravură pe hârtie. Prin amabilitatea Galeriei Jecza.
Roman Cotoșman, *Rythmic Impulses no. 3*, 1974-75 91 x 91 cm pencil, ink, linocut on paper. Courtesy of Jecza Gallery.

the artist settled for working again on a normal scale, and, sometimes, for certain public sculptures, on a larger one.
In the 1970s and 1980s he developed multiple themes and series of works, among which *Tense Games* (*Jocuri tensionate*) and *Decentered Games* (*Jocuri descentrate*), connected to game theory and the importance of chance in artistic creation. In this series of works, the decentering of structured visual space is compensated by the emergence of a new center which does not represent a visual reality, but a function, giving way to the free play of simple elements organized in strings of probabilities. The concept of free play entails the "unfinishedness" of the artwork, and this conception is the basis for a series of installations with linear metallic elements and eventually independent sculptures of welded steel. Both the sculptures and the wood and metal reliefs, all monochrome, were conceived based on certain tensions of the materials themselves, defining a kind of "void of active tensions," and are perhaps closest to minimalism.
The rediscovery of Cotoșman's work in the early 1990s revealed an original artist with a strong personality.
At the same time, his rediscovery showed that he had been, for a short time, a central figure of the Romanian neo-avant-garde. His vibrant intelligence, reflected in the quality and depth of his theoretical texts, and his visual concepts, embodied in works of a consistent quality of purity and austerity, revealed to us an artist who followed his ideas and applied them in his art with great rigor and consistency.

Translated by Rareș Grozea

MĂȘTI, OGLINZI. DIALOG ÎNTRE CRISTINA STOENESCU ȘI DIANA MARINCU

MASKS AND MIRRORS. A CONVERSATION BETWEEN CRISTINA STOENESCU AND DIANA MARINCU

Pentru expoziția *Persona* (5 aprilie – 23 iunie 2019, MUCEM, Marsilia) a avut loc o alegere interesantă a artiștilor din diferite generații, din țară și din diasporă, dar și cu traiectorii variate în plan tematic: Ioana Bătrânu, Răzvan Botiș, Anca Benera & Arnold Estefan, Mircea Cantor, Olivia Mihălțianu, Ioana Nemeș și Anca Munteanu Rimnic. *Persona* este un răspuns sincer despre complexitatea construcției identitare și a comunicării sale în exterior, realizată în cadrul evenimentelor din Sezonul Cultural Franța-România.

CRISTINA STOENESCU: În *The White Team (Satan)* de Ioana Nemeș, dinții aurii ai măștilor, materialele sintetice, soclurile negre și înscenarea instalației în fața unui perete cu o culoare maronie atent selectată induc o dezvrăjire a unui ideal identitar sau a unui autentic „etno", așa cum remarcă și Magda Radu în *Carte de artist: Ioana Nemeș* (2015); însă, în același timp, stârnește și o curiozitate sinceră față de universul imaginar maramureșean ce inspiră lucrarea. Are loc un proces de deconstrucție, dar fără ironia ce periclitează adesea tematica identitară. Cum ai realizat selecția lucrărilor? Artiștii invitați au trăit în timpuri mai mult sau mai puțin diferite, alegând să plece sau să rămână în țară, oare au fost toate aceste detalii luate în calcul în intenția expoziției?
DIANA MARINCU: Când am gândit expoziția *Persona*, am încercat să creez o intersecție de poziții artistice distincte referitoare la tema aceasta a identității naționale, chiar așa cum spui, deconstruind clișeele identitare cu care se operează adesea în expoziții dedicate unei nații singulare și încurajate de proiectele de „export" al valorilor naționale. M-am orientat spre artiști ale căror practică și biografie le cunoșteam bine, considerând că aceste trasee distincte pot aduce un plus de relativizare ideii de apartenență. Anca Munteanu Rimnic și Mircea Cantor au ales drumul exilului în Germania și respectiv Franța, păstrând mereu în creația lor referințe care aduc în discuție o moștenire culturală uneori greu de dus, alteori magică în efectele ei, dar întotdeauna generatoare de narațiuni care îmbogătesc semnificațiile unui raport dintre local și global. Cum ai remarcat, nu este vorba despre o simplă ironizare a acestui raport, ci mai degrabă despre un dialog între ipostazele diferite ale unei identități complexe, care

The exhibition *Persona* (5 April – 23 June 2019, MUCEM, Marseille) benefited from an interesting selection of artists from different generations, from Romania and abroad, with different thematic interests: Ioana Bătrânu, Răzvan Botiș, Anca Benera & Arnold Estefan, Mircea Cantor, Olivia Mihălțianu, Ioana Nemeș, and Anca Munteanu Rimnic. *Persona* is an honest answer around the complexity of identity construction and its communication to others, organized in the context of the France-Romania Cultural Season.

CRISTINA STOENESCU: In Ioana Nemeș's *The White Team (Satan)*, the masks' golden teeth, the synthetic fabrics, the black pedestals, and the placement of the installation in front of a wall painted in a carefully selected shade of brown produce together the disenchantment of a certain identity ideal, or of an authentic "ethno" quality, as Magda Radu remarks in her text in *Ioana Nemeș. Artist Book* (2015); however, at the same time, the piece arouses the viewer's curiosity about the imaginary universe in Maramureș, which is the inspiration for the work. There is a process of deconstruction at work, without the irony that often endangers conversations on the matter of identity. How did you select the works? The artists you invited lived in more or less different times, choosing to leave or to stay in their country of origin; did you take all these details into account when planning the exhibition?
DIANA MARINCU: When I conceived *Persona*, I tried to create an intersection of distinct artistic positions around this topic of national identity, as you say, deconstructing the identity clichés that are often employed in exhibitions dedicated to a particular nation stimulated by projects that "export" national values. I looked towards artists whose practice and biography I was familiar with, thinking that distinct career paths could help relativize this idea of belonging. Anca Munteanu Rimnic and Mircea Cantor chose the path of exile in Germany and France respectively, and their work preserves references to a cultural heritage that is sometimes hard to bear and sometimes magical in its effects, but always generating narratives that enrich the meanings of a relationship between the local and the global. As you yourself noted, it is not about satirizing this connection, but rather about creating a conversation between the different aspects

Imagine din expoziție. Prim-plan: Răzvan Botiș, *Fără titlu (după Cucuteni)*, 2018, argilă roșie arsă, dimensiuni variabile. Plan îndepărtat, Ioana Bătrânu, schițe după măști din colecția Muzeului Țăranului Român, 1990, tuș pe hârtie. Dreapta: Răzvan Botiș, ceramică, 2016-2018. Credit foto: T.Chapotot, Sezonul România-Franța.
Exhibition view. Foreground: Răzvan Botiș, *Untitled (after Cucuteni)*, 2018, baked red clay, variable dimensions. Background: Ioana Bătrânu, sketches after masks from the Peasant Museum in Bucharest, 1990, ink on paper. Right side: Răzvan Botiș, ceramic series, 2016-2018. Photo credit: T.Chapotot, Romania-France Season.

reclamă universuri simbolice definitorii, uneori reziduale și alteori ancorate în discursurile post-naționale de astăzi.
Selecția lucrărilor a creat o constelație de poziții distincte, pe de-o parte diferite din punct de vedere generațional, pe de altă parte variate la nivelul subiectelor de cercetare. Lucrarea evocată de tine, *The White Team (Satan)*, a Ioanei Nemeș, artista care în mod tragic ne-a părăsit mult prea devreme, a fost un element important și într-adevăr Magda Radu atinge câteva puncte interesante în textul ei din catalogul Ioanei, aducând laolaltă atât substratul critic al lucrărilor din acea perioadă, referitor la instrumentalizarea folclorului local pentru uz propagandistic în perioada comunistă, cât și efortul de cercetare etnografică al artistei și fascinația veritabilă pentru un tip de gândire pe care îl putem numi în egală măsură primitiv, magic sau păgân. Iar culoarea maro, recurentă pentru lucrările din același ciclu, este astfel descrisă de Ioana Nemeș într-un auto-interviu: „Maroul e orizontal, e o culoare cu care poți să începi ceva." Așadar, din acest „început de undeva", din amalgamul de ficțiuni și adevăruri despre România, s-a născut și selecția expoziției – ce poți alege pornind de la motivul măștii, care, în cuvintele etnologului Ioana Popescu, are capacitatea de a dizolva „perdeaua opacă care desparte un individ de celălalt, o lume de alta".

of a complex identity that lays claim to certain defining symbolic universes, which are sometimes residual and other times anchored in contemporary post-national discourses.
The selection of works created a constellation of distinct positions, differing in terms of generation and also in terms of investigated topic. The work you mentioned, *The White Team (Satan)* by Ioana Nemeș, the artist who, sadly, left us too soon, was an important element. It is also true that Magda Radu touches upon some very interesting points in her texts for Ioana's catalog, bringing together both the critical underlayer of her works at the time, referring to the state's use of local folklore for propaganda purposes in the communist period, as well as the artist's ethnographic research and fascination with a way of thinking that we can equally call primitive, magic, or pagan. And the color brown, which appears in multiple works in her series, is described by Ioana Nemeș in a self-interview: "Brown is horizontal, a color to begin with." So, it is from this "beginning from somewhere," from the mix of fictions and truths about Romania that the exhibition's selection came about – what you can choose starting from the motive of the mask, which, in the words of ethnologist Ioana Popescu, is able to dissolve "the opaque veil that separates one individual from another, one world from another."

C.S.: Mă gândesc ce dialog profund are loc în alăturarea demersului conceptual și de confruntare cu mitologiile tradiționale realizat de Ioana Nemeș cu demersul mai degrabă antropologic al Ioanei Bătrânu.
D.M.: Ioana Bătrânu, un exponent de marcă al generației '80, deține o arhivă frumoasă de studii și schițe realizate la Muzeul Țăranului Român din București, ca parte a documentării pentru diferite proiecte din cadrul muzeului. Pentru că punctul de plecare al expoziției *Persona* a fost colecția MUCEM de artefacte și obiecte românești, măștile mi s-au părut cel mai versatil simbol, cel care deschide multiple piste de interpretare și creează o intersecție cu o altă instituție – MȚR, care poate fi adus în actualitate cu ușurință și care poate fi reinterpretat în povești nenumărate. Măștile Ioanei Bătrânu au ceva visceral în reprezentarea lor, ceva care vine din adâncul subconștientului și care, prin repetiție în expoziție, ajunge să inducă ideea unei colectivități. Portretele ei nu sunt doar niște reprezentări clasice; cred că ele sunt totodată personajul colectiv de care această expoziție avea nevoie. În tandem cu Ioana Nemeș și cu Răzvan Botiș, care i-au stat alături, s-a creat o asemănare, dar și o ruptură, care a pornit de la problematizarea ideii de autenticitate. În cazul instalației *The White Team (Satan)* putem recurge și la o interpretare care ține de relația dintre timp și spațiu, memorie și destin, lucruri prezente în creația ei în general. Răzvan Botiș, la rândul lui, alege să se inspire din tehnica tradițională a ceramicii și să transgreseze barierele geografice și temporale, de exemplu prin reinterpretarea ceramicii antropomorfice de Cucuteni cu siluete feminine dispuse față în față, într-un cerc, în ceea ce pare a fi un dans ritualic.

C.S.: Chiar dacă Răzvan Botiș se întoarce, cum spui, spre o tehnică veche de prelucrare a ceramicii, lucrările lui parcurg lungul drum al referințelor din istoria artei, chestionând în cele din urmă limbajul vizual contemporan. Relația lucrărilor sale cu spațiul expoziției, Muzeul Civilizațiilor Europene și Mediteraneene (MUCEM) din Marsilia este deosebită în sensul în care instituția și-a propus încă de la începuturile sale în 2011 să ofere un context transdisciplinar între artă contemporană, antropologie și etnografie. Apropierea sa față de port, față de mare îi acordă și avantajul de a se putea decupa dintr-un context vizual de arhivă, de acumulare de obiecte înspre orizontul maritim al rutelor comerciale, al poveștilor care călătoresc. În același timp, există și pericolul de a prezenta într-un astfel de context și un exotic *Celălalt*, absolut expus și definit în raport cu o lume a explorărilor și a consumului de inedit. Aici intervine oare Masca, nu numai o inter-față a comunicării, dar și un mijloc de protecție față de limite ale explorării?
D.M.: Într-adevăr, riscul de exotizare a Celuilalt este foarte mare și tema expoziției a încercat să pună în perspectivă acest lucru și prin jocul dintre autentic și fals, jocul cu propriile percepții asupra valorilor culturale și istorice, fixând totodată și niște repere concrete prin includerea în expoziție a câtorva obiecte din colecție. Masca îți poate oferi o protecție, dar poate constitui și o vulnerabilitate. Una dintre lucrările cele mai vehiculate în comunicarea expoziției a fost seria fotografică *Simulanta* de Anca Munteanu Rimnic, unde o performeră care trage din răsputeri de un covor tradițional moldovenesc și încearcă să se dezbare de el, reprezintă lupta metaforică dintre

C.S.: I was thinking about the profound dialogue resulting from the juxtaposition of Ioana Nemeș's conceptual works, which confront traditional mythologies, with Ioana Bătrânu's rather anthropological ones.
D.M.: Ioana Bătrânu, an important representative of the '80s generation, owns a beautiful archive of studies and sketches made at the Romanian Peasant Museum in Bucharest, as part of her documentation for various projects for the museum. Because *Persona*'s starting point was the MUCEM collection of Romanian artifacts and objects, masks seemed to me the most versatile symbol, one that can open multiple avenues of interpretation and create an intersection with another institution, the Romanian Peasant Museum, which can easily be made relevant and reinterpreted in countless narratives. Ioana Bătrânu's masks have something visceral in their representation, something coming from the depths of the subconscious which, by being repeated throughout the exhibition, comes to suggest the idea of collectivity. Her portraits are not just classical representations; I believe they are also the collective character that this exhibition needed. Together with Ioana Nemeș and Răzvan Botiș, whose works were next to Ioana Bătrânu's masks in the show, there came about a similarity, but also a rupture between them, which stemmed from problematizing the idea of authenticity. In the case of *The White Team (Satan)*, we can apply an interpretation that tackles the relation between space and time, memory and destiny, which can be found throughout Ioana Nemeș's work. Răzvan Botiș also finds inspiration in traditional ceramics-making, transgressing geographical and temporal boundaries, for instance by reinterpreting the anthropomorphic Cucuteni figures, particularly a group of female figures placed in a circle in what appears to be a ritual dance.

C.S.: Even though Răzvan Botiș looks back on an old method of producing ceramics, as you yourself remarked, his works travel a long path of art-historical references, ultimately questioning contemporary visual language. The way his works relate to the exhibition space, the Museum of European and Mediterranean Civilisations (MUCEM) in Marseille, is particularly poignant, as the institution has attempted, since its creation in 2011, to offer a transdisciplinary context for contemporary art, anthropology, and ethnography. Its proximity to the harbor, to the sea, gives it the advantage of being able to distance itself from the context of archive, of an accumulation of objects, and open itself up to the maritime horizon of trade routes and travelling tales. At the same time, there is the risk of displaying an exoticized *Other*, completely exposed and defined relative to a world that exploits and consumes the unfamiliar. Could this be where the Mask comes in, not merely as an interface of communication, but also as a means of protection against the limits of exploitation?
D.M.: There is indeed a high risk of exoticizing the Other, and the exhibition's subject tried to put this fact into perspective through playing with the notions of authentic and fake, with one's own perceptions on cultural and historical values, while also marking some concrete examples by including some objects from the museum's collection into the exhibition. A mask can offer protection but can also represent vulnerability. One of the most mediatized works in the exhibition, Anca Munteanu Rimnic's photo series *Simulanta*, where a

Imagine din expoziție. Prim-plan: Anca Munteanu Rimnic, *Fără titlu*, 2015, ceramică glazurată. Sus: Mircea Cantor, *Avioane și îngeri*, 2016, covor de lână țesut manual, 270 x 400 cm. Plan îndepărtat: Mircea Cantor, desen și intervenție in situ, 2018. Credit foto: T.Chapotot, Sezonul România-Franța.
Exhibition view. Foreground: Anca Munteanu Rîmnic, *Untitled*, 2015, glazed ceramic. Up: Mircea Cantor, *Airplanes and Angels*, hand woven wool carpet, 270 x 400 cm. Background: Mircea Cantor, drawing and in-situ intervention, 2018. Photo credit: T.Chapotot, Romania-France Season.

„împovărătoarele" tradiții moștenite și nevoia de a fugi de ele. Alte covoare care capătă semnificații noi sunt „covoarele zburătoare" ale artistului Mircea Cantor, în care elemente contemporane sunt introduse în covoare tradiționale maramureșene, realizate în colaborare cu Victoria Berbecaru. *Avioane și îngeri*, din 2009, asociază mitologia și tehnologia într-o narațiune care face să renască miraculosul.
Un alt tip de „parazitare" a unui obiect tradițional este lucrarea *Isa, por ës homou vogymuk* a artiștilor Anca Benera & Arnold Estefan, perturbând alfabetul unui simbol care astăzi este instrumentalizat de politica de dreapta din Ungaria. În mod tradițional, totemul funerar Kopjafa ar fi fost sculptat cu elemente corespunzătoare vieții și statutului social al persoanei decedate, dar Kopjafa a căpătat particularități specifice retoricii naționaliste maghiare. În anul 2015, în timpul atelierului din cadrul Bienalei OFF de la Budapesta, Anca Benera și Arnold Estefan au propus crearea unor noi reprezentări vizuale pentru grupurile sociale marginalizate de guvernul actual al Ungariei, subminând simbolurile naționaliste curente.

C.S.: Aceasta este o altă distincție interesantă: modul în care alegem să reprezentăm identitatea, dar și cum aceasta este recepționată la nivel social. Rolurile pe care obiectele, simbolurile, interacțiunile identitare se propagă apoi în alte contexte și istorii în devenire. De

performer tugs at a traditional Moldovan carpet with all her strength, attempting to pull it off of herself, represents the metaphorical struggle between the inherited traditions that "burden" us and the need to escape them. Other carpets, which receive different meanings, are Mircea Cantor's "flying carpets," in which contemporary motifs are introduced in traditional Maramureș-style carpets, produced in collaboration with Victoria Berbecaru. His 2009 *Airplanes and Angels* associates mythology and technology in a narrative that revives the miraculous.
A different kind of "parasite" within a traditional object is the work *Isa, por ës homou vogymuk*, by Anca Benera & Arnold Estefan, which subverts the alphabet of a symbol that is being instrumentalized in contemporary Hungarian right-wing politics. Traditionally, a Kopjafa funerary totem would be sculpted with motifs corresponding to the life and social status of the deceased, but Kopjafa has been appropriated by Hungarian nationalist rhetoric. In 2015, during a workshop at the OFF Biennial in Budapest, Anca Benera and Arnold Estefan created visual representations for the social groups that are marginalized by the present Hungarian government, undermining current nationalist symbols.

C.S.: This is another interesting distinction: how we choose to represent identity versus how it is received

exemplu, la un an după expoziție, ne confruntăm acum, din cauza pandemiei, cu o altă idee de mască, mult mai îndreptată spre ideea de protecție sau în sfera digitală, de avatar. Am citit recent un articol pe site-ul MIT al lui Stephanie Frampton, de la catedra de literatură clasică, reamintind de relația din limba latină dintre cuvintele mască și persona, roluri pe care le performăm: „În Latină, unul dintre cuvintele pentru *mască* este *persona*, înțeles dat unui obiect «prin care trece sunetul» (*per-prin*, *sono-a scoate un sunet*). Chiar și pe vremea lui Cicero, *persona* era un cuvânt folosit mereu să descrie un «rol» sau un «personaj pe care cineva îl joacă în lume» – cu alte cuvinte, rolul sau rolurile pe care ni le asumăm în societate."
Mi s-a părut o idee interesantă, cum ne putem gândi la noile *persona* pe care le construim ca măști de protecție, cu măști ale unui *eu* alternativ, cu măști conectate ca în lucrarea Ancăi Munteanu, *Ceramic Puzzle* (2015), ca un puzzle digital de fețe-ecrane de niciunde.
D.M.: Rolul jucat de fiecare dintre noi în societate, pe care îl aduce în discuție Stephanie Frampton, este prezent în expoziție în special prin proiectul Oliviei Mihălțianu, *Winjan Kinpapi Win | The Woman Who Was Waited For* [*Femeia Așteptată*]. Olivia pune adesea în scenă jocuri de roluri în care chestionează paradoxurile structurilor de putere din societatea contemporană. Una dintre figurile recurente folosite de artistă referitor la construcția istoriei și a mitului este Regina Maria de România, cea mai iubită membră a familiei regale. Filmul și printul pe pânză prezentate în expoziție fac parte dintr-un proiect de lungă durată, intitulat *Winyan Kipanpi Win*, numele dat reginei de către tribul Sioux din Dakota de Nord în timpul vizitei acesteia în Statele Unite în anul 1926. Coroana din pene purtată de artistă pare o piesă fastuoasă asemănătoare unei coroane regale, dar a fost de fapt realizată manual de către artistă însăși. Lucrarea reflectă așteptările sociale care îi impun să ocupe statutul de mediator, obligând-o să caute un echilibru între poziția de putere și nevoia de a răspunde acestor așteptări. Iar artistul poate fi asociat aceluiași rol de mediator, prin rolurile pe care le joacă și contextele pe care trebuie să le gestioneze. Olivia Mihălțianu, după cum știi, este printre primii artiști care au speculat proliferarea *selfie*-urilor și a „comercializării" imaginii sinelui, prin numeroase proiecte și înscenări vizuale în care rolul este mereu schimbat și jocul inepuizabil.
Pe de altă parte, Anca Munteanu Rimnic are un apetit incredibil pentru dislocarea unor narațiuni și inventarea unor situații care generează „dispozitive magice". Oglinda cu care se joacă în una din seriile fotografice din expoziție dobândește o încărcătură simbolică interesantă pentru că, spre deosebire de măștile populare tradiționale, oglinda poate respinge capacitatea luminii de a revela detalii, opunând rezistență clarificării. Masca, dimpotrivă, absoarbe lumina, căpătând o natură telurică, străvezie, spectrală. (...) Trebuie să spun că fiecare dintre artiștii cu care am lucrat la această expoziție reprezintă un reper pentru mine și continui să-i urmăresc și să plănuiesc ulterioare colaborări.

on a social level. The roles that objects, symbols, and identity-based interactions play then spread to other developing contexts and histories. For instance, one year after the exhibition, we are now faced with a different conception of the mask, more geared towards protection, because of the pandemic, and in the digital sphere with a different kind of avatar. I recently read an article on the MIT website, written by Stephanie Frampton from the Classical Literature Department, remarking on the Latin connection between the words *mask* and *persona*, the roles we perform: "In Latin, one of the words for mask is *persona*, thought to have meant 'something through which sound *passes*' (*per-* 'through,' *sono* 'to make a sound'). Even in the time of Cicero, *persona* was already being used to describe the 'part' or 'character that one sustains in the world' – in other words, the role or roles we play in society."
I thought it was interesting to think about the new *personae* which we construct as protective masks, with masks of an alternate *I*, with interconnected masks like in Anca Munteanu's work *Ceramic Puzzle* (2015), as a digital puzzle of screen faces from nowhere.
D.M.: The role we each play in society, which Stephanie Frampton mentions, is especially present in the exhibition through Olivia Mihălțianu's project *Winjan Kinpapi Win | The Woman Who Was Waited For*. Olivia often stages roleplays where she questions the paradoxes inherent in contemporary social power structures. One of her recurring figures, used by the artist in connection to the idea of history and myth construction, is Queen Marie of Romania, the most beloved member of the royal family. The film and canvas print in the exhibition are part of a long-term project titled *Winyan Kipanpi Win*, the name given to the queen by the Sioux tribe in North Dakota during her visit to the United States in 1926. The feather crown worn by the artist looks like an exquisite piece similar to a royal crown, but was in fact made by the artist herself. The work reflects the social expectations that make her assume the position of mediator, forcing her to find a balance between her position of power and the need to respond to these expectations. And the artist can be generally associated with this role of mediator through the roles they play and the contexts they must manage. Olivia Mihălțianu is, as you know, among the first artists to predict the proliferation of selfies and the "commodification" of the image of the self, through numerous projects and visual set-ups, where the role is always different and the game endless.
On the other hand, Anca Munteanu Rimnic has an insatiable appetite for displacing narratives and inventing situations that generate "magic devices." The mirror with which she plays in one of her photo series, exhibited in *Persona*, gains an interesting symbolic charge because, unlike traditional folk masks, the mirror can oppose light's ability to reveal details, resisting clarification. The mask, on the contrary, absorbs light, gaining a telluric, translucent, spectral quality. [...] I must say that each of the artists I have worked with for this exhibition is an inspiration for me, and I continue to follow them and plan future collaborations.

Translated by Rareș Grozea

VIRGILIUS MOLDOVAN
MAI MULT ADEVĂR CA ÎN VIAȚĂ ESTE NUMAI ÎN ARTĂ
ONLY ART HOLDS MORE TRUTH THAN LIFE

Text: Reinhold Sturm

Adevărul poate neliniști. Asta e concluzia aceluia care se lasă antrenat de figurile hiperrealiste ale lui Virgilius Moldovan peste acea graniță unde ne e dată jena în fața obscenității celuilalt și care ne ferește să ne recunoaștem tocmai în mediocritatea lui. Astfel, forța artistică enormă a sculpturilor lui Moldovan izvorăște nu numai din perfecțiunea execuției, ci și din non-perfecțiunea obiectului lor: omul. Neliniștea în acest adevăr așezat asupra artistului ca om, pe fundalul importanței sociale ale personajelor portretizate (Picasso, Rembrandt, Warhol), în devenirea și neantizarea lor, este garanția reușitei demersului artistic. Prin critica și ruptura tradițiilor iraționaliste sau/și abstracționiste, Moldovan retrocedează artei miezul ei, omul în sine.
Giganții reprezentați insuflă prin înseși dimensiunile lor anxietate. În spațiu plutește permanent întrebarea: ce se întâmplă dacă, până la urmă, încep să se miște? Dimensiunile lor monstruoase panichează, chiar acceptând placiditatea câte unui uriaș, totuși există iminența unei mișcări imprevizibile. Situație ce trebuie văzută pe fondul cultural creat de povești și mituri unde uriașul este prezentat aproape mereu ca o făptură îngrozitoare. Astfel chiar mitologicul Zeus, părintele zeităților grecești, a trebuit prin lupte grele să-i alunge și exileze pe Giganți, ființe corcite jumătate oameni, jumătate șerpi adânc sub pământ.
Pozele masculinității și imaginile feminității sunt comprimate în metafore grotești ale corpului. Mijloacele stilistice reușesc să depășească tehnicile tradiționale, atingând un context nou diferit. Virgilius Moldovan își creează sculpturile cu suveranitatea artistică a unui spirit manierist, prin asta distanțându-se decisiv de aureola unui eroism și unui patos fals care au fost atât de des legate de ideea de corp în arta secolului XX.
Pe lângă însușirile genuine ale hiperbolicului, neliniște și teamă, lucrările și intervenția artistică sunt determinate la artist de un umor poetic, de o detașare în libertatea inspirației, de o dimensiune a veseliei umane și o suveranitate detașată. La fel ca în oricare altă realizare artistică importantă, complexitatea și intelectualitatea emoțională contradictorie creează înainte de orice un efect subversiv.
Gluma și umorul au fost dintotdeauna mijloace eficiente în subminarea platitudinii și a obsesiei puterii. Și aici în opera lui Virgilius Moldovan burlescul este materialul din care este plămădită plastica metaforei figurilor. Burlescul e întâlnit astăzi rar în arta contemporană, dificil de realizat, dar cu atât mai mult el are un efect profilactic vis-a-vis de foarte răspânditul pesimism existențial. Cu atât mai penetrant e efectul creațiilor

Truth can be unsettling – this is what those who experience Virgilius Moldovan's hyperrealist figures can attest to when going beyond feeling uncomfortable when faced with the obscene, instead seeing themselves reflected in its sheer mediocrity. This way, the utter strength of Moldovan's sculptures stems not just from their perfect execution but also from the imperfections of its subject: the human. The disquieting truth of the artist as mere mortal is what ensures the success of his artistic endeavor, by using the iconic status of his subjects (Picasso, Rembrandt, Warhol) in their making and undoing as a starting point. Through his critique and breaking with the irrationalist and/or abstractionist tradition returns to art its core: the human itself.
Those giants are anxiety-inducing simply through their imposing stature. In the space, the question that pertains is, "What if they suddenly started moving?" Their monstrous dimensions bring forth panic, despite the tacit acceptance of each giant's torpor, there lies the imminent possibility of an unexpected move. We should look at this premise through the lens of the cultural heritage developed by myths and fairy tales where the giant is almost always portrayed as a terrifying figure. Even the mythological Zeus, the father of Greek deities, fought hard to chase and banish the Giants, those half-human, half-snake mutts, deep underground.
The poses of masculinity and the images of femininity are condensed into grotesque metaphors of the body, while his style transcends the traditional techniques into a new, different context. Virgilius Moldovan creates his sculptures with the artistic sovereignty of a mannerist spirit, which clearly separates him from the heroic aura and false pathos so deeply ingrained into the idea of the body in 20th century art.
Apart from the genuine traits of the hyperbole, anxiety, and fear, his works are motivated by a poetic sense of humor, a detachment within inspiration's freedom, a dimension of human joy and an unbuttoned individual agency. Like any other notable artistic work, its complexity and contradictory emotional intellect result in being subversive, first and foremost.
Jokes and humor have always been efficient means for disrupting the inanity and obsession of power. In Virgilius Moldovan's work, burlesque is the material used for crafting the plasticity of the figure's metaphor. Seeing burlesque in contemporary art is a rare occurrence, being extremely difficult to do right, which only increases its prophylactic effect on the widespread existential dread. Virgilius Moldovan's creations are all the more striking, stemming from a very particular poetics where poetry and the grotesque form a profoundly humanist

lui Virgilius Moldovan izvorâte dintr-o poetică foarte particulară, în care poezia și spiritul grotescului întemeiază un panoptic profund umanist al pozelor și tabieturilor vieții noastre. Din poveștile copilăriei ne amintim de motivul uriașului trist și singuratic care se tânguie pentru că lumea îl ia drept periculos. Virgilius Moldovan trebuie să se fi gândit la acest soi de uriaș trist când a creat acest „Picasso" de doi metri și jumătate sau „Bebelușul" enorm. Tocmai prin aceasta se deosebesc fundamental Figurile sale de statuile colosale istorice, care erau demonstrații de măreție și forță ale unui om sau zeu sau chiar oraș. Uriașul „Rembrandt" e gol și-și caută un adăpost. Pare nesigur, părăsit și ezitant. E prezentat cu penisul în erecție și privirea pierdută în netărmuritul artei. Această ambivalență genial-genitală sporește dihotomia noastră existențială.
Însă teama sau, în contrast, ilaritatea își găsesc și un alt izvor; spre deosebire de majoritatea altor statui supradimensionale, cum ar fi cele din „Piața Eroilor" sau monumentul lui „Johan Strauss", Virgilius Moldovan l-a făcut pe Picasso extrem de veridic. Aproape întotdeauna când se trece la o amplificare a dimensiunilor se admite și o simplificare sau stilizare a reprezentării. Așa se face că, privite de aproape, detaliile apar adesea ca forme ireale, abstracte. Dimpotrivă, privindu-l cu atenție pe „Picasso" sau pe „Bebeluș", formele umane sunt reproduse cu o extremă acuratețe. Pielea e poroasă, cu riduri, arterele toate apar veridic într-o cromatică ce frizează morbidul. Aceeași impresie e valabilă și pentru păr sau ochi. Misterul figurilor se degajă din acuratețea redării supradimensionale care permite o investigare cât se poate de intimă a corpurilor prezentate, ceea ce ne transformă în voyeuriști stânjeniți.
În istoria artei s-a încetățenit pentru atari reprezentări conceptul de „hiperreal", deci mai real decât realitatea. Paradoxal, a fost nevoie de apariția materialelor sintetice

▲ *Dat peste cap*, 100 x 58 x 63 cm, silicon.
Overhead projector, 100 x 58 x 63 cm, silicone.

◄ *Dans Step*, 230 x 200 x 180 cm, silicon.
Dance Step, 230 x 200 x 180 cm, silicone.

panopticon of our poses and daily habits. Our childhood fairy tale memories bring to mind the motif of the sad and lonely giant lamenting his being perceived as dangerous. Virgilius Moldovan must have thought of this sort of melancholic giant when he created this two-and-a-half-meter "Picasso" or the enormous "Baby" ("Bebeluș"). This is exactly what separates his Figures from the colossal historical statues, the latter being a testament of god, human, or even a city's strength and glory. "Rembrandt" the Giant is naked and looking for shelter. He seems hesitant, unsure, abandoned, pictured with an erect penis and a vacant stare into art's limitless realm. This genius/genital ambivalence amplifies our existential dichotomy.
However, fear or, by contrast, hilarity originates from a different source than most oversized statues, like those placed in Piața Eroilor or the "Johan Strauss" monument. Virgilius Moldovan rendered his Picasso extremely authentic. Almost every time the dimensions are exaggerated, a stylized or simplified representation is implied, which is why upon close inspection most details look like unreal, abstract forms. On the contrary, stepping close to "Picasso" or the "Baby," the human elements are impeccably rendered. Their skin is porous, with wrinkles, with all the veins realistically created in a slightly morbid palette. The same impression applies to the hair and eyes. The figure's mystery comes from the accuracy of the oversized portrayal, which allows for a very intimate inspection of the bodies on display, turning us into uncomfortable voyeurs.
Art history uses the term "hyperreal" for this type of representation, meaning that something is realer than real. Oddly enough, it was the invention of synthetic materials that allowed for this supra-real rendition of life. Duane Hanson was the first to use this technique in the '60s, finding his models in the malls of the

care să poată permite această redare suprareală a vieții. Primul a fost Duane Hanson în anii '60, care și-a căutat modelele în centrele comerciale de la periferia orașelor americane. Hanson folosea rășini poliesterice și fibre de sticlă pe care le colora. Virgilius Moldovan folosește silicon, în care implementează materiale care permit uneori simularea structurii cutanate a circulației sangvine sau salivare. În timp ce Hanson căuta vecinătatea cotidianului, Virgilius Moldovan urmărește să surprindă momentul de tranziție între artă-trivialitate, corp-spirit, viață-moarte. Figurile sale sunt replici mărite ale unor corpuri existente, pe când capetele sunt de multe ori luate din arsenalul istoriei artei. Ele devin un fel de ființe ambivalente, pe de o parte aparținătoare unei lumi trecute, lumea artei, pe de altă parte corpuri naturale prezente în spațiu vizibile în toate detaliile lor. Această ambivalență și discordanță o simțim și în fața gigantului „Picasso". El stă printre noi, pare a fi unul dintre noi deși nu poate fi din această lume, e venit din alte timpuri pierdute în ascunzișurile trecutului. El invocă în privitor păcatele cotidiene, sexualitatea, angoasele copilăriei, singurătatea, obscenitatea, voyeurismul, șovăiala și o anumită teamă existențială – care de obicei sunt suprimate în cursul vieții de zi cu zi. Prin supradimensionalitatea sa, arta lui Virgilius Moldovan ne confruntă tocmai cu inevitabila anxietate a vieții, a ființei, a lumii, a realității.

▲ *Turbulentul*, 300 x 160 x 130 cm, silicon.
The Turbulent, 300 x 160 x 130 cm, silicone.

◄ *Le Citoyen*, 315 x 160 x 170 cm, silicon / silicone.

American suburbia. Hanson was using polyester resin and fiberglass which he would color. Virgilius Moldovan uses silicon into which he adds materials that simulate the arterial or cutaneous circulation. While Hanson was seeking the familiarity of everyday life, Virgilius Moldovan is looking to capture the transient moments between art and trifle, body and spirit, life and death. His Figures are blown-up replicas of existing bodies, while the heads are usually gleaned from art history. They become a sort of ambivalent beings, part defunct, historical artefacts, part natural bodies that exist in the space, seen in all their detailed glory. We feel this dichotomy and dissonance faced with the enormous "Picasso." He is standing among us, seemingly one of us while he cannot be of this world, coming from a different time from the folds of the past. His figure evokes our daily sins, sexuality, a troubled childhood, loneliness, indecency, voyeurism, hesitation, and a certain existential dread, feelings we usually suppress on a day to day basis. Through its larger-than-life dimensions, Virgilius Moldovan makes us confront the inescapable anxiety of life, being, the world, reality.

Translated by andra nikolayi

BERLINUL POST-BERLIN ȘI MITUL ARTISTULUI BERLINEZ

BERLIN AFTER BERLIN AND THE MYTH OF THE BERLINER ARTIST

Text: Valentina Iancu

Berlinul, „sărac, dar sexy”, cum îl numea fostul primar Klaus Wowereit, acomodează astăzi un număr impresionant de artiști. BBC estimează că orașul găzduiește peste 20.000 de creatori, statisticile germane vehiculează însă doar 8000. Urmărind strict cifrele germane, densitatea artiștilor în Berlin este comparabilă cu a New York-ului, așa-zisa capitală a artei contemporane. Ce i-a atras aici pe artiști?
În reconfigurarea geopolitică a Europei după dezmembrarea blocului socialist din 1989, orașul Berlin a devenit un simbol al „reunificării” celor două lumi. Distrus de bombardamentele americane și rusești care au oprit politicile expansioniste și totalitare ale Germaniei naziste, Berlinul a supraviețuit unui experiment uman în perioada războiului rece: fragmentarea orașului printr-o graniță zidită între estul comunist și vestul capitalist. În entuziasmul regăsirii, acest oraș traumatizat a început imediat în anii 1990 un program de reconstrucție pe mai multe nivele: politic, social, urbanistic, cultural etc. Atrași de promisiunea schimbării, un număr mare de artiști din toate colțurile lumii s-au relocat la Berlin, devenit în scurt timp de la începutul acestui proces o nouă „capitală a artelor” în mitologia culturii actuale. A fost o promisiune a libertății pentru artiști: chirii ieftine, squaturi, spații industriale refăcute în studiouri enorme, un număr inimaginabil de galerii (chiar dacă majoritatea deosebit de slabe), *artist-run space*-uri, o scenă muzeală în reconstrucție, finanțări publice, nenumărate comunități creative, sute de evenimente zi de zi, plus o viață de noapte foarte dinamică. Descentralizat, cosmopolit, divers, cu o scenă artistică permanent în creștere, Berlinul a reprezentat iluzia posibilităților nesfârșite pentru creatorii din țările ex-comuniste, inclusiv din România. Totul părea posibil, mai ales pentru tinerii veniți din contextele grele ale spațiului ex-sovietic.
Pe buzele multor dintre acești berlinezi stă astăzi o frază rostită cu nostalgie și aproape frustrare: „s-a terminat cu Berlinul, nu mai e ce-a fost.” Acest paradis al promisiunilor, occidentul estic și accesibil financiar, unde estul vestului se așteaptă la înțelegere și recunoaștere s-a transformat peste ani într-o metropolă neoliberală ca oricare alta, unde traiul de zi cu zi al artiștilor este o luptă pentru supraviețuire.
În ciuda existenței unei infrastructuri care încurajează activitatea creativă, numărul artiștilor depășește considerabil posibilitățile orașului. Berlinul este un oraș precar, poate chiar cel mai sărac oraș din Germania.
În plus, Berlinul ieftin al squaturilor de altădată este astăzi profund *gentrificat*, spațiile pentru ateliere sunt

The “poor but sexy” city of Berlin, as former mayor Klaus Wowereit used to call it, is home to an impressive number of artists. The BBC estimates that over 20,000 artmakers live in the city, with German statistics presenting the much lower figure of 8,000. If we go by the German estimates, the density of artists in Berlin is comparable to that in New York, the so-called capital of contemporary art. What has drawn all these artists here, to Berlin?
In Europe’s geopolitical reconfiguration following the breakup of the Socialist Bloc in 1989, Berlin has become a symbol of the two worlds’ “reunification.” Destroyed in American and Russian bombings, which put an end to the expansionist and totalitarian policies of Nazi Germany, Berlin survived a human experiment during the Cold War: the division of the city with a wall separating the communist East from the capitalist West. Already in the 1990s, in the enthusiasm of self-discovery, this traumatized city began a multilayered program of reconstruction: in terms of politics, city life, culture, etc. Drawn by the promise of change, large numbers of artists from all corners of the world moved to Berlin, which quickly became a new “capital of the arts” in our current cultural mythology. For artists, it promised freedom: cheap rents, squats, former industrial spaces repurposed as giant studios, a huge number of galleries (though most are very weak), artist-run spaces, a reemerging museum scene, public funding, countless creative communities, hundreds of events every day, and a very dynamic nightlife. Decentralized, cosmopolitan, diverse, with a permanently growing art scene, Berlin stood for the illusion of endless possibilities for all those artists from former communist countries, including Romania. Everything seemed possible, especially for the young people coming from the tough environments of the former Soviet space.
On many of these Berliners’ lips there is one sentence, one said with nostalgia and almost frustration: “Berlin is done, it’s not what it used to be anymore.” Overnight, this paradise of promises, the eastern and financially friendly west, where the east of the west expects to find understanding and recognition, has become just another neoliberal metropolis, where artists’ day-to-day existence is a struggle for survival. Even though the city has an infrastructure that fosters creative activity, the sheer number of artists exceeds its capacity. Berlin is a precarious city, perhaps the poorest in Germany. Furthermore, the cheap, squat-friendly Berlin of yesteryear is deeply gentrified: studio spaces are quasi-inaccessible, commercial gallery portfolios are

Hortensia Mi Kafchin, *Artificiile*, Ulei pe lemn, 53,5 × 41,5 cm, © Artista, 2020. Prin amabilitatea Galerie Judin, Berlin.
Hortensia Mi Kafchin, *The Fireworks*, Oil on wood, 53.5 × 41.5 cm, © The artist, 2020. Courtesy of Galerie Judin, Berlin.

cvasi-inaccesibile, portofoliul galeriilor comerciale este plin de mult, numărul aplicațiilor la toate liniile de finanțare disponibile pentru activități creative ajunge la o concurență de câteva sute de proiecte pe loc. Nenumăratele expoziții de „după colț”, al căror potențial rămâne în afara jocurilor de putere ale artei contemporane, fără capacitatea de a participa la procesele de scriere a istoriei artei, rămân totuși cu oarecare impact în percepția românească, încă afectată dramatic de complexele periferiei și de admirația oarbă a Occidentului. Deși mitul Berlinului e foarte viu în România, în Berlin artiștii sunt invizibili, copleșiți de sentimentul irelevanței, parte doar dintr-o statistică care menține orașul în iluzia de „capitală a artelor” benefică turismului. Între presiunea financiară și hedonismul distructiv al vieții de noapte în care „se pierd” cei mai mulți, există bineînțeles un număr redus de creatoare și creatori care au reușit să se stabilizeze profesional aici. O parte semnificativă a mitului Berlinului în România este probabil un efect al succesului celor două legende ale artei contemporane românești: Adrian Ghenie și Victor Man. Ghenie și Man sunt în mod excepțional doi artiști al căror succes s-a amplificat odată cu stabilirea în orașul Berlin. Un instrument-cheie în devenirea lor îl reprezintă Galeria Plan B, care din 2009 a deschis o filială în Potsdamer Straße, dedicată promovării susținute a artei

already full, and hundreds of applications compete for one funding opportunity. The countless exhibitions “around the corner,” whose potential remains outside the power struggles within contemporary art, though unable to take part in the writing of art history, still have a certain impact for a Romanian perception, which is still dramatically affected by peripheral complexes and a blind admiration for the West. Even though the Berlin myth is very much alive in Romania, in Berlin artists are invisible, overwhelmed by a feeling of irrelevance, mere numbers in statistics that maintain the city’s tourist-drawing image as a “capital of the arts.” Between financial pressure and the destructive hedonism of the city’s nightlife, where most “lose themselves,” there is of course a small number of artists who have succeeded in establishing themselves here professionally. It is likely that a large part of the success of the Berlin myth in Romania is due to the success of the two Romanian contemporary art legends Adrian Ghenie and Victor Man. Ghenie and Man are, exceptionally, two artists whose success only grew once they moved to Berlin. A key component of their career is Plan B Gallery, which opened a space in Potsdamer Straße dedicated to promoting and supporting contemporary art, including the two aforementioned artists. The gallery’s presence at countless international art fairs and an impressive network of curators and collectors require labor that is invisible but essential for an artist’s success.
Among the emerging artists with at least similar potential, Hortensia Mi Kafchin, originally from Galați, has shown remarkable dedication and an astounding ability to juggle between subjects and media. A graduate of the University of Art and Design in Cluj, Hortensia Mi Kafchin moved to Berlin 4 years ago, after an intense and sustained activity in Romania. The reasons for her relocation are personal, as gender transition is hard, if not near impossible in Romania. Kafchin joined the queer diaspora – people who migrated not because of some wish to leave Romania, but out of a need to continue their lives outside the limits of a profoundly transphobic society. In Romania, trans people rely on a black market for medication, as the state still has not intervened to establish a secure legal frame for gender transition. Kafchin had left behind a successful career built under a male name which is perhaps well-known enough to not bear repeating here. In Romania she had solo shows at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest, the Art Museum of Cluj, the Visual Art Museum in Galați, and in certain galleries of the Paintbrush Factory. Benefiting from a solid art education and a powerful imagination, Hortensia Mi Kafchin proposes a complex, dream-like visual narrative, an entire inner universe looking towards the metaphysical, resolved in an authentic visual language that crosses multiple media: painting, drawing, sculpture, installation, video. In a sense, the artist can be seen as a very relevant successor of surrealist techniques (automatic writing being her work’s basic method).
In Berlin Hortensia Mi Kafchin continued her work diligently, being currently represented by Judin Galerie.

contemporane, inclusiv a celor doi creatori menționați mai sus. Prezența galeriei la nenumărate târguri internaționale, un *network* impresionant de curatori și colecționari reprezintă o muncă invizibilă, dar esențială în devenirea unui artist.
Între artiștii emergenți cu un potențial cel puțin similar, o dedicare impresionantă și o capacitate uimitoare de a jongla printre subiecte și medii este artista originară din Galați, Hortensia Mi Kafchin. Absolventă a Universității de Artă și Design din Cluj Napoca, Hortensia Mi Kafchin s-a stabilit în Berlin acum 4 ani, după o activitate consistentă și susținută în România. Motivele relocării sunt de natură personală, tranziția de gen fiind dificilă, dacă nu chiar imposibilă în România. Kafchin s-a alăturat diasporei queer, migrantă nu din dorința de a părăsi România ci din nevoia de a-și continua viața departe de limitele unei societăți profund transfobe. În România, persoanele trans depind de o piață neagră a medicamentelor, cadrul legal și sigur pentru tranziția de gen fiind încă o necesitate asupra căreia statul întârzie să intervină. Kafchin lăsase în urmă o carieră de succes, construită sub un nume masculin, probabil suficient de cunoscut încât să nu fie necesar să-l repet și acum; în România a avut expoziții personale la Muzeul Național de Artă Contemporană, Muzeul de Artă din Cluj Napoca, Muzeul de Artă Vizuală Galați și în unele galerii din Fabrica de Pensule. Cu o solidă formație profesională și o imaginație enormă, Hortensia Mi Kafchin propune un narativ vizual complex, visat, un întreg univers interior orientat spre metafizic, rezolvat într-un limbaj vizual autentic care traversează mai multe medii: pictură, desen, sculptură, instalație, video. Dintr-un unghi de vedere, artista poate fi privită ca o continuatoare, foarte actuală, a proceselor suprarealiste (dicteul automat fiind procedeul care stă la baza operei ei).
Artista și-a continuat cu seriozitate activitatea în Berlin, fiind în prezent reprezentată de Judin Galerie. Înscrierea în portofoliul unei reputate galerii din Berlin este un pas pentru ieșirea din contexte locale și premisa unui parcurs de relevanță internațională. Cele două expoziții personale pe care le-a semnat aici, *Profeție pentru auto împlinire* (*Self Fulfilling Prophecy*) în 2016 și *Moartea nu e ceva ușor* (*Death is not a Piece of Cake*) în 2020 aduc în discuție probleme specifice tranziției, prin natura subiectelor abordate, artista plasându-se în avangarda artei contemporane (fiind de altfel o deschizătoare de drumuri pentru această categorie în arta românească). Multe dintre lucrările prezentate în expoziția *Profeție pentru auto împlinire* sunt puneri în operă ale dimorfismului și anxietății sociale experimentate la începutul tranziției. Mi transformă experiența personală în resursă creativă pentru o artă profund poetică, adesea mistică, al cărei narativ înțeles politic pune în discuție realitatea vulnerabilă a comunității trans. Devenirea propriului corp, o arheologie emoțională a tranziției, continuă să fie unul dintre laitmotivele artei sale orientate spre introspecție, construită ca un jurnal emoțional care oferă un personaj dureros spre contemplare. „Procesul meu artistic este unul relativ simplu: construiesc totul în imaginație și nu caut să mă inspir (sau să fur), nici discurs cultural și nici stiluri. Sunt eu. Sigur că am niște repere cu care lucrez și intențiile mele sunt să detensionez imagini iconice printr-o recontextualizare queer, dar mai presus de orice, navighez prin vise și amintiri", îmi spunea Hortensia, într-un interviu publicat în spațiul online al Revistei Arta. Imaginile Hortensiei Mi Kafchin pot fi citite și în direcția unei hibridizări a sinelui în imaginația monstruosului, în greutatea excluderii din imaginarul frumosului. Această „punere-în-operă-a-adevărului" este, metaforic, întoarcerea privirii monstrului. Monstrul care își revendică monstruozitatea atribuită cultural, o poartă în lume ca un strigăt împotriva miturilor frumuseții cisgender. Aceste preocupări revin și în câteva lucrări din expoziția personală deschisă în februarie 2020, cu titlul *Moartea nu e ceva ușor*. Artista se uită acum spre anxietatea socială pe care o experimentează cu fiecare privire. În această expoziție, artista se întoarce la problematicile universale care o preocupau înainte de începerea tranziției, de altfel teme majore ale istoriei artei: timpul, istoria, moartea, nemurirea. Două dintre lucrările din această expoziție au fost recent incluse în expoziția *Alte lumi. Pictura astăzi* (*Otherworlds. Painting Today*), deschisă în perioada 1 noiembrie 2020 - 21 februarie 2021 la Muzeul Villa Rot.
Consacrată mai degrabă ca pictoriță, Hortensia Mi Kafchin traversează cu ușurință mai multe medii, de la modelaj manual la digital, video, instalații și alte experimente creative. Indiscutabil ea este astăzi una dintre cele mai promițătoare voci ale diasporei românești din Berlin, remarcându-se prin creativitatea excepțională, capacitatea de lucru foarte mare și pasiunea pentru muncă. Este exagerat să vorbim de clasici în viață?

▲ Hortensia Mi Kafchin, *Zidul arctic*, Ulei pe pânză, 198 × 309 cm, 2019. © Artista, 2020. Prin amabilitatea Galerie Judin, Berlin.
Hortensia Mi Kafchin, *The Arctic Wall*, Oil on canvas, 198 × 309 cm, 2019. © The artist, 2020. Courtesy of Galerie Judin, Berlin.

◄ Hortensia Mi Kafchin, *Între micro și macro*, Ulei pe pânză, montat pe lemn, 115 × 98,8 cm, 2016. © Artista, 2020. Prin amabilitatea Galerie Judin, Berlin.
Hortensia Mi Kafchin, *Between Micro and Macro*, Oil on canvas, mounted on wood, 115 × 98.8 cm, 2016. © The artist, 2020. Courtesy of Galerie Judin, Berlin.

Being part of a reputed gallery's portfolio is a step towards escaping a local context and embarking on an internationally relevant career. The two solo shows she has had here, *Self Fulfilling Prophecy* in 2016 and *Death is not a Piece of Cake* in 2020, bring up issues of transition through the subjects they tackle. Kafchin places herself in the avant-garde of contemporary art (as she is a pioneer of this approach in Romanian art). Many of the works showcased in *Self Fulfilling Prophecy* are artistic expressions of the dysmorphia and social anxiety experienced early in transition. Mi turns her personal experience into a creative resource for a profoundly poetic, often mystical, kind of art, whose narrative, politically, brings into discussion the vulnerable condition of the trans community. The transformation of one's own body, an emotional archaeology of transition, continues to be one of the leitmotifs in Mi's art, which is oriented towards introspection, constructed like an emotional diary that offers a painful character for contemplation. "My artistic process is relatively simple: I build everything up in my imagination and I don't look for inspiration (nor do I steal from) cultural discourses or styles. I am myself. Naturally, certain things guide me and my intentions are to ease the tension of iconic images via a queer recontextualization, but above all else, I navigate dreams and memories," Hortensia told me in an interview published on Revista Arta's online platform. Hortensia Mi Kafchin's images can also be read as hybridizations of the self into an imaginary of the monstrous, into the heaviness of being excluded from the imaginary of the beautiful. This artistic expression of the truth is, metaphorically, the monster returning the gaze. The monster that lays claim to their culturally attributed monstrosity and wears it in the world, like a cry against the cisgender myths of beauty. These preoccupations return in some works from her solo show opened in February 2020, *Death is not a Piece of Cake*. Now the artist looks towards the social anxiety she experiences with every glance. In this exhibition she returns to the universal questions that preoccupied her before beginning her transition, major themes in art history: time, history, death, immortality. Two of the works were recently included in the exhibition *Otherworlds. Painting Today*, open between 1 November 2020 and 21 February 2021 at Museum Villa Rot.
Established rather as a painter, Hortensia Mi Kafchin easily crosses through multiple media, from manual to digital molding, video, installations, and other creative experiments. Undoubtedly she is presently one of the most prominent voices of the Romanian diaspora in Berlin, establishing herself through her exceptional creativity, high endurance, and passion for her work. Would it be too much to speak of a living classic?

Translated by Rareș Grozea

O PRIVIRE SPRE ARTA CONTEMPORANĂ MOLDOVEANĂ

A GAZE TOWARDS MOLDOVAN CONTEMPORARY ART

Text: Raluca Țurcanașu

Probabil primul artist moldovean cu care am făcut cunoștință este Ghenadie Popescu, în 2019, la bienala Art Encounters, unde a fost expusă lucrarea lui *Râul Racoveț* (2013). Cam în aceeași perioadă am urmărit alt scurtmetraj al său, o istorie a unor deportați moldoveni *Nina și Ștefan*[1] care a avut un impact și mai mare asupra mea. Acesta zice povestea unei familii de deportați care ia cu sine un covor tradițional țesut manual și, după ceva timp, reușește să-l schimbe pe o vacă, în Siberia, ceea ce îi salvează de la foamete.
Ghenadie creează serii care provoacă istoria centrală: reprezentări ludice prin animații satirice care au sens privite laolaltă (aviz viitorilor curatori!). Iar această estetică a jocului e cea de apreciat, cea care îl apropie de publicuri de toate felurile, care le deschide către un conținut extrem de dramatic și care îl situează în contemporaneitate. Ghenadie a lucrat multă vreme ca agricultor, s-a format ca artist amator și ulterior a urmat cursurile Academiei de Artă. Cu o determinare colosală și în pofida dificultăților financiare, s-a autoeducat și a început să sculpteze migălos și să monteze cadru cu cadru animații despre deportările chiaburilor din Moldova între 1946-1949.
Ce nu se dorește a fi (re)memorat instituțional este rememorat în contextul artei independente, mai puțin vizibilă, pe de-o parte, și mai autentică totodată. Politicile de memorie europene s-au definit în jurul și anti Holocaust, lăsând în penumbră genocidul sovietic al deportărilor și Gulagurilor. Asta e ceea ce scoate Ghenadie Popescu la iveală. În România deportările aveau loc intern[2]. Cum Moldova fusese anexată URSS în urma pactului Ribbentrop-Molotov, deportările aveau loc tot intern, adică pe întregul teritoriu URSS. Asta face ca moldovenii să ajungă în variate regiuni, de la Siberia la Kazahstan[3]. În vara lui 2019, Ghenadie lucrează cu un grup de copii de la Gimnaziul Țigănești și îi învață pe aceștia cum să spună o poveste reală prin animație – munca sa dezvoltând aici două straturi politice – și rezultă o animație 2D: *Țigănești Kurgan Țigănești, povestea lui Vasile Vieru*[4].
O altă serie necesară și extrem de relevantă nu doar în context moldovenesc ci est-european este cea a râurilor. În *Râul Ciorna* un judecător spune simplu, textual Constituția Republicii Moldova și, pe măsură ce acesta își pierde capul și se transformă în șarpe, privitorul conștientizează măsura în care textul-fundament al statului își pierde, *de facto*, însemnătatea. *Râul Răut* portretizează un grup de oameni constrânși de precaritate și lipsa de educație să voteze „tot ce trebuie", pe când *Râul Ichel* îl arată pe un marinar bețiv în lupta cu gunoaiele de pe apă. Ghenadie dă un nou sens artei politice prin ghidușiile sale, prin subterfugii și nuanțe, semn că a trecut prin lingvistica alunecoasă a vechiului regim, cu ocolișurile, tăcerile pline de sens și metaforele ei.
El și Pavel Brăilă, artistul contemporan moldovean expus la Bienala de la Veneția, la documenta 14 dar și în alte evenimente internaționale sunt cei mai vizibili în discursul mai mainstream de artă (chiar și așa, insuficient). Interesant este că amândoi au pornit ca artiști amatori, „ceea ce devine deja un trend local", după cum observă curatorul Vladimir Us. „Facultatea conservă o logică academică de gândire și te leagă de anumite forme de producție artistică", continuă acesta, care apreciază mult acest parcurs non-instituțional al celor doi. De altfel, Popescu este apropiat al lui Us de mult, iar cei doi au o istorie a colaborării. Deja de 8 ani Ghenadie plantează în grădina Apartamentului Deschis (proiect de artă angajată în spațiul public inițiat și continuat de Asociația Oberliht de 10 ani) culturi agricole din mediul rural. Este un gest decolonial pentru autonomia alimentară în spațiul urban – desigur, o utopie în marile orașe – evidențiat mai ales în contextul pandemic în care mulți și multe și-au cultivat o pasiune pentru plante. Pe lângă un hobby estetic, mulți moldoveni și moldovence sunt nevoiți să revină la agricultură, ca practică existențială, una din puținele resurse rămase la dispoziția locuitorilor pe timp de criză și izolare.
Munca lui Ghenadie poate fi citită și ca *statement* al injustiției locative contemporane: tot Us îmi mărturisește că artistul își realizează lucrările și colaborează cu diferite instituții pentru a-și satisface nevoia de locuire. Însă această nevoie nu e pentru el atât de pregnantă ca nevoia de a face artă, de la pictură, obiect, animație la performance (a împins pe jos o roabă goală de-a lungul Moldovei pentru a pune în tensiune obsesia posesiei, a nomadismului contemporan și granițele, fizice și mentale). A făcut inclusiv o serie de obiecte de îmbrăcăminte din sacoșe de rafie, accesoriul tipic al precarității în tranzit. Lucrările lui Ghenadie Popescu sunt simple fără a fi simpliste, ceea ce le face atractive pentru privitori din orice categorie. Interesul său față de particularitățile post-comuniste ale identității și tradiției, critica capitalismului neoliberal, contextul geopolitic sunt tratate cu umor absurd care place deopotrivă privitorilor care aleg – conștient sau nu – să ignore sensul politic.
Politică este și arta lui Pavel Brăilă, cel mai cunoscut și expus artist moldovean. Acesta e mult mai axat pe performance, pe care-l duce într-un sens auto-distructiv, în sensul dat de Metzger în 1959: „distructiv al liniștii mentale, al plăcerii artei", nesatisfăcător și poate chiar neplăcut. Gustav Metzger vorbea acum 60 de ani despre o artă care să se autodistrugă pentru a nu se pune în serviciul capitalului, dar iată că azi, prin exemplul lucrării autodistrugătoare a lui Banksy care și-a păstrat valoarea, constatăm că nici autodistrugerea nu mai „salvează" o lucrare de a intra în circuitul de piață. În această logică, vom constata că Brăilă evită să își documenteze propriile lucrări, dar totuși ele nu scapă din rețeaua globală: le putem vedea pe paginile respectivelor festivaluri.
Privind doar documentarea unui performance, insatisfacția va fi definitorie pentru interacțiunea cu obiectul de artă și, întrucât nu am luat parte la un astfel de moment „pe viu", nu am decât o viziune mediată digital, și deci sărăcită, a artei lui Brăilă. Chiar și așa,

Probably the first Moldovan artist I encountered is Ghenadie Popescu, in 2019, at Art Encounters Biennial, where *Racovet River* (2013), a video work of his, was exhibited. Around the same time, I watched another of his shorts: *Nina and Stefan*[1], the story of some Moldovan deportees that impacted me even more. The video recounts a family deportation history in which a family brings along a manually woven carpet, which they later on manage to exchange for a cow, in Siberia. This saves them from dying of hunger.
Ghenadie creates series that challenge central history: playful representations through satirical animations that make sense watched together (note to future curators!). It is this game-like aesthetics that is to be appreciated, that brings the artist closer to viewers of all ages, opening them up for an extremely dramatic content and, ultimately, situating him in contemporaneity. Ghenadie worked for a long time in agriculture, developed as an amateur artist, and later on attended the Arts Academy. Colossally determined and in spite of financial struggles, he self-educated and painstakingly sculpted and animated, frame by frame, histories of *kulaks* (person from the wealthy class during soviet times) of Moldova, during 1946-1949.
What is not desired to be institutionally remembered is still remembered in the context of independent art, less visible, on one hand, more authentic on the other. European politics of memory were defined around and against the Holocaust, leaving in the shadows the Soviet genocide of deportations and Gulags. And this is what Ghenadie Popescu digs out from history. In Romania, deportations were internal[2]. In Moldova, as it was annexed to the USSR after the Ribbentrop-Molotov agreement, deportations were also internal, but it meant on the entire Soviet territory. Therefore, Moldovans ended up in various regions, from Siberia to Kazakhstan[3]. In the summer of 2019, Ghenadie worked with a group of kids from Țigănești gymnasium, teaching them to tell a real story through animation. Hence, his work develops two political layers – and, the result is a 2D animation titled *Țigănești Kurgan Țigănești, the story of Vasile Vieru*[4].
Another series, both necessary and extremely relevant not only in the Moldovan context but in the Eastern European one as well, is the rivers one. In *Ciorna River* a judge recites simply, textually, the Constitution of the Republic of Moldova, and, as he loses his head and transforms into a snake, the viewer realizes how the fundamental text of the state is beginning to lose, *de facto*, its meaning. *Răut River* portrays a group of people who, constrained by precarity and lack of education, vote for "everything that must be voted," whereas *Ichel River* depicts a drunken sailor fighting pieces of garbage on the river. Ghenadie renders a new meaning to political art through his witty works, through nuances and subterfuges, proof that he's been through the slippery linguistics of the old regime, with its workarounds, metaphors, and significant silences.
He and Pavel Brăilă, the contemporary artist exhibited at the Venice Biennial, at documenta 14, and at other international events, are the most visible artists within the mainstream art discourse (even so, insufficiently). Interestingly, both started off as amateur artists, "which is developing into a local trend," observes Vladimir Us, a local curator. "The Faculty conserves an academic logic of thinking and ties one to particular forms of artistic production," continues Us, who appreciates dearly this non-institutional route of the two. In fact, Popescu is a close collaborator of Us, with already some history.
For the past 8 years, Ghenadie plants in the garden of the Flat Space (a project of engaged art in the public space initiated 10 years ago and carried on by Oberliht Association) agricultural crops from the countryside. It is a decolonial gesture for food autonomy in the urban space – of course, a utopia in large cities – highlighted especially within the pandemic context in which many cultivated a passion for plants. Besides an aesthetic hobby, going back to agriculture, as an existential praxis, is a necessity for many Moldovans, as it's one of the few resources at hand during crisis and isolation.
Ghenadie's work can also be read as a statement on contemporary locative injustice: Us also tells me that the artist works collaboratively with various institutions to fulfill his need of a place to live. Yet, this need is not as acute as the need to make art, from painting to object to animation to performance (he pushed, on foot, an empty wheelbarrow throughout Moldova to point out the tension between the obsession of possession, contemporary nomadism, and the physical and mental borders). He even made a series of items of clothing out of raffia bags, the iconic accessory of precarity in transit. Ghenadie Popescu's works are simple without being simplistic, making them attractive for viewers from any niche. His interest in the post-communist particularities of identity and tradition, the criticism of neoliberal capitalism and geopolitical context are handled with an absurd sense of humor, which is also enjoyable for the public that chooses – consciously or not – to ignore the political meaning.
Political is also Pavel Brăilă's art, the most known and exposed Moldovan artist. He's much more focused on performance, which he takes towards self-destructiveness, as Metzger understood it, in 1959, "destructive of the peace of mind, the pleasure of arts," unsatisfying and even unpleasant. Gustav Metzger talked, 60 years ago, about an artwork that destroys itself, otherwise it's at the service of capital. However, today, with the example of Banksy's self-destructive work that maintained its value, we learn that not even self-destruction can save a work from entering the market circuit. In this logic, one can notice that Brăilă avoids documenting his own works, but they don't escape the global network: they can be watched on festivals' pages.
Watching only the documentation of a performance, dissatisfaction will define the interaction with the art object and, as I haven't participated live at one, I only have a digitally mediated, hence impoverished, take

Ghenadie Popescu – cadru din lucrarea video *Râul Ciorna*, august 2016. Cu permisiunea artistului.
Ghenadie Popescu – still from *Ciorna River* video work, August 2016. Courtesy of the artist.

subliniez lucrarea *Railway Catering*[5] de la Manifesta 10: artistul le-a cerut părinților săi să gătească mâncare tipic moldovenească și să trimită punga cu vagonul restaurant al trenului zilnic dintre Chișinău și Sankt Petersburg. Gestul poate fi citit ca o critică a interdicției internaționale de a transporta mâncare nesigilată, cu atât mai mult cu cât a avut loc în momentul în care Rusia și Moldova au rupt acordul de transport al fructelor și legumelor. Este, totodată, un gest cheie despre modurile în care regimurile schimbă realitățile vieții de zi cu zi: dacă în vremurile sovietice Moldova era unul dintre furnizorii principali de legume și fructe ai URSS, astăzi simpli cetățeni au interdicție în acest sens. Într-un alt strat al citirii, lucrarea amintește de faptul că trenul era, pentru studenții moldoveni plecați la studii în Petersburg, un portal către lumea domestică pe vremea când nu aveau conexiune *broadband*: părinții le trimiteau pe tren pungi cu mâncare (așa cum se întâmpla de altfel și în România). Totodată, performance-ul poate fi interpretat și ca ironie față de practica bufetului deschis în cazul vernisajelor de artă.
De altfel, și Ghenadie are o istorie a lucrărilor-mâncare: mămăliga, fel (cvasi) național, sățios și precar, e transformată în obiect de artă: uneori compune o familie de tancuri, alteori e obiectul principal al performance-ului (merge cu o mămăligă de la Chișinău la Iași) sau coagulantul unei întregi expoziții, așa cum a fost expoziția *Polenta Strike* de la galeria Zorzini, din București, unde artistul a adus mai multe obiecte cotidiene din mămăligă.
Spre deosebire de Ghenadie, la Pavel Brăilă unele lucrări par simple giumbușlucuri de festival învelite în concepte. Un fel de muncă publicitară. Mă refer aici la *Barca* [*The Ship*][6], prezentată la documenta 14: un autobuz devine „barcă" prin inserarea apei între cele două pelicule de sticlă ale geamurilor. Lucrarea își propune să fie o conceptualizare a dramei refugiaților africani care vin pe mare în Europa dar pare mai

on Brăilă's work. Nonetheless, I'd care to put forward his work *Railway catering*[5], presented at Manifesta 10: the artist had asked his folks to cook typical Moldovan dishes and to send them with the restaurant cart of the daily train from Kishinev to Saint Petersburg. The gesture can be read as a critique of the international interdiction regarding the transport of unsealed foods, especially considering it took place soon after Russia and Moldova broke their agreement on the fruit and vegetable transport. At the same time, it is a key gesture on the ways in which regimes transform day to day realities: if, during soviet times, Moldova was one of the main fruit and vegetable suppliers, today citizens are banned to do so. On a different layer of the reading, the work is a reminder of how the train used to be a portal to the domestic world, for Moldovans studying abroad, in Petersburg, when there was no broadband connection: parents would send them bags of food with the same train (as it happened in Romania, as well). Moreover, in a different key, the performance can be read as bantering the practice of the open buffet at art vernissages.
In fact, Ghenadie has a history with food-work too: polenta, a (quasi) national dish, nourishing and precarious, is transformed into an art object: sometimes it forms a family of tanks, other times it's the main object of the performance (he walks with a polenta from Kishinev to Iasi) or the glue of an entire exhibition, such as the *Polenta Strike* one, at Zorzini Gallery, in Bucharest, where the artist brought numerous daily objects made of polenta.
Unlike Ghenadie, Pavel Brăilă boasts some works that seem mere festival tricks, wrapped in concepts. Some sort of advertising work. By that I mean, for example, *The Ship*[6], presented at documenta 14: a bus is transformed into a "boat," by inserting water between the two glass sheets of the windows. The piece aims to conceptualize the drama of the African refugees arriving in Europe by sea, but it's rather a life-sized toy, an instagrammable

Apartamentul Deschis – structură tip tribună ce replică un apartament socialist, elaborată de artistul Ștefan Rusu și instalată de Asociația Oberliht acum 10 ani. Foto: Raluca Țurcanașu, februarie 2020.
Flat Space – tribune-like structure replicating a socialist apartment, developed by Stefan Rusu, artist, and installed by Oberliht Association 10 years ago. Photo: Raluca Țurcanașu, February 2020.

degrabă o jucărie în mărime naturală, o intervenție instagramabilă care provoacă amuzamentul privitorilor, nu îi pune pe gânduri.
În schimb, seria *Zăpada Aurie de la Sochi*, prezentată la documenta 14, sub forma unor borcane cu zăpadă într-un frigider[7] și la Manifesta 10, ca performance[8] (ambele în 2014), are un impact mai puternic prin impermanența și banalitatea sa ce destabilizează ordinea artei. Contradicțiile sunt multiple. Zăpada, element efemer, e de fapt aici un simbol al puterii: e artificial produsă pentru Jocurile Olimpice de iarnă din 2014 din Sochi, oraș cu climă subtropicală. Contradicția se joacă între simplitatea zăpezii ce se topește pe o masă aurie dintr-o piațetă din Sankt Petersburg și procesul laborios și artificial cu care a fost produsă inițial; dar și între efortul mic de a produce acest performance și estetica sa impunătoare (masa aurie, bărbații în negru ca în filmul omonim).
Astfel, dacă arta lui Ghenadie îi vorbește și unui copil și poate fi apreciată fără a-i fi aprofundate subtilitățile, în cazul lui Pavel Brăilă ea necesită o disponibilitate intelectuală tipică artei contemporane „mari". Sau poate, *offline*, trăită material, conduce către alte senzații și gânduri.

Note

1. https://vimeo.com/363286614
2. http://www.memorialuldeportarii.ro/?cat=76
3. https://newsmaker.md/ro/nu-se-va-intoarce-nimeni-si-niciodataai-ci-va-vor-putrezi-oasele-cum-au-fost-deportati-locuitorii-moldovei-sovietice/
4. https://www.youtube.com/watch?v=dzjy16GfNrE&fbclid=IwAR2w3ebkOT-38LrAj2PK7ZW7fQE-JWP5XSpVDwV7U2LMhYyDNbyOa3vVA0LE
5. https://www.youtube.com/watch?v=VdNeGndZGXw
6. https://www.youtube.com/watch?v=wmMk3M9aI7E
7. https://www.documenta14.de/en/artists/13524/pavel-braila.
8. https://www.youtube.com/watch?v=A2Hj_o0lq9s&t=136s.

intervention that rather amuses the passers-by instead of making them ponder.
However, the *Golden Snow from the Sochi Olympics*, presented at documenta 14 as jars with snow in a fridge[7] and at Manifesta 10 as a performance[8] (both in 2014), has a much more powerful impact in its impermanence and banality that destabilize the art order. The contradictions are multiple. Snow, an ephemeral element, is here a symbol of power: it was artificially produced for the Winter Olympics in 2014 in Sochi, a city with subtropical weather. The contradiction is played between the simplicity of snow melting on a golden table in a Saint Petersburg plaza and the laborious, artificial process that produced it; and also between the rather small effort to produce this performance and its imposing aesthetics (the golden table, the men in black, like in the homonymous film).
All in all, if Ghenadie's art can even talk to a child and can be appreciated without understanding its subtleties, Pavel Brăilă's work requires an intellectual availability typical of the "main" contemporary art. Or, perhaps, *offline*, lived materially, it would lead to different sensations and thoughts.

Translated by Raluca Țurcanașu

Endnotes

1. https://vimeo.com/363286614
2. http://www.memorialuldeportarii.ro/?cat=76
3. https://newsmaker.md/ro/nu-se-va-intoarce-nimeni-si-niciodataai-ci-va-vor-putrezi-oasele-cum-au-fost-deportati-locuitorii-moldovei-sovietice/
4. https://www.youtube.com/watch?v=dzjy16GfNrE&fbclid=IwAR2w3ebkOT-38LrAj2PK7ZW7fQE-JWP5XSpVDwV7U2LMhYyDNbyOa3vVA0LE
5. https://www.youtube.com/watch?v=VdNeGndZGXw
6. https://www.youtube.com/watch?v=wmMk3M9aI7E
7. https://www.documenta14.de/en/artists/13524/pavel-braila.
8. https://www.youtube.com/watch?v=A2Hj_o0lq9s&t=136s.

REALISMUL ONIRIC AL FOTOGRAFIEI CONTEMPORANE MOLDOVENE

THE ONEIRIC REALISM OF CONTEMPORARY MOLDOVAN PHOTOGRAPHY

Autor: Raluca Țurcanașu

Realism magic cu o doză de tristețe, la pachet. Astfel aș caracteriza – esențializând, desigur – estetica fotografiei contemporane moldovene. Descopăr un soi de realism oniric privind seriile lui Mikhail Kalarashan, ale lui Ramin Mazur sau ale Mariei Guțu, un vis în care tristețea și voioșia coabitează și lentila de focus aduce când pe una când pe alta în centrul atenției.

Nu doar estetica dar și contextul fotografiei este deopotrivă angoasant și plin de speranță. Angoasa ține de uitare, de faptul că nu prea există discursuri care să coaguleze și să istoricizeze practica fotografică din Moldova[1], deși, foarte recent, Arhivele de Stat ale Republicii Moldova au început să scoată fotografii istorice în spațiul public, pe Instagram[2]. În schimb, speranța ține de cooperare și solidaritate regională: în ultima perioadă și cel mai mult anul trecut, Centrul de Fotografie Documentară de la Iași susține fotografia documentară de artă din Moldova, oferind tinerilor artiști o platformă de expresie cât și granturi. Astfel, am stat de vorbă cu Ramin Mazur, Maria Guțu și Mikhail Kalarashan despre cum simt ei evoluția recentă a scenei.

Amestecul de registre, această hibridizare a fotografiei este de fapt esența emancipării ei ca artă, ieșirea din chingile „reprezentării veridice". Ca urmare a emancipării picturii în modernism și a dezvoltării tehnicilor fotografice, fotografia a fost constrânsă să preia rolul de reprezentare și apoi a început să se confunde cu acesta. În schimb, în fotografia contemporană, imagini-document stau laolaltă cu imagini-ficțiune, și între toate se infiltrează imagini-hibrid, à la Jeff Wall (fotografii ce par doar să observe, să documenteze, dar de fapt sunt regizate). Competiția regională New East Photo Prize[3] e un bun exemplu în acest sens. Ea așează într-un cadru unic, cel estetic, fotografii documentare precum ale polonezului Tomasz Liboska, care privește devenirea Sileziei de Sus în ultimii 10 ani cu fotografii construite precum seria *Deținând lumea la jumătate de preț* a lui Hassan Kurbanbaev, care prezintă „obsesia" unor uzbeci de a purta haine fake ale unor branduri de lux. În lumea postadevăr, totul este și ficțiune și adevăr. Despre asta îmi vorbește și Ramin Mazur, când îl întreb despre rolul fotografiei astăzi, când orice are camera la purtător: „Cred că principala dezvoltare a fotografiei în zilele noastre este o evoluție a narativelor și o abandonare a ideii de obiectivitate. Fotografia a devenit un mediu pe care-l folosim în artele vizuale pentru a aduce audiența către diferite perspective, alături de alte medii. În viața de zi cu zi a devenit instrumentul de comunicare evident. Oamenii au început să aibă alte nevoi [n.m.: vizuale] și nu mai privesc nicio fotografie așa cum privesc alte forme de artă. Ca și în cazul cuvintelor: dacă

Magical realism with a shot of sadness, to go. This is how I'd characterize the aesthetic of contemporary Moldovan photography, by reducing it to its essence. I find a sort of dreamlike realism browsing through the series of Mikhail Kalarashan, Maria Guțu, or Ramin Mazur. It's a dream in which sadness and joy converge and the focus lens brings one or the other into the center of attention.

It's not only the aesthetics but also the context that is both full of anguish and of hope. The anguish is that of oblivion, of the lack of discourses to coagulate and to historicize the Moldovan photographic practice[1], even though, very recently, the State Archives of the Republic of Moldova started to put out historical photographs in the public space, on Instagram[2]. Hope is tied to regional cooperation and solidarity: lately the Centre for Documentary Photography in Iasi has been supporting Moldovan documentary art photography, by offering them a platform of expression and grants. In this context, I chatted with Ramin Mazur, Maria Guțu, and Mikhail Kalarashan about how they see the recent evolution of the photo scene.

The mix of registers, this hybridization of photography is, in fact, the essence of its emancipation as an art, its break from the straps of "veridical representation." Following the emancipation of painting during Modernism as well as the development of photographic techniques, photography was forced to take over the need of representation and then started to be considered just that. However, in contemporary photography, document-images sit together with fiction-images and in between all hybrid-images infiltrate, à la Jeff Wall (photos that only seem to document, but in fact they are staged). The regional New East Photo Prize[3] is a fair example on this. It sets within a unique frame, an aesthetic one, documentary photography such as Tomasz Liboska's series in which he looks at the becoming of Upper Silesia during the past 10 years with constructed photographs, such as Hassan Kurbanbaev's *Owning the World at Half Price*, in which he presents the "obsession" of some Uzbeks to wear fake luxury brands. In our post-truth world, everything is true and fictitious at the same time. This is also what Ramin Mazur is referencing, when I ask him about the role of photography today, when anyone has a camera in their pocket:

"I guess the main advancement of photography in our days is an evolution in narratives and abandonment of the idea of its objectivity. Photography has become a tool that we use in the visual arts to bring an audience to various perspectives, along with all other mediums. In daily life it has become the obvious tool of

știi să scrii nu înseamnă că știi să scrii un roman. Acesta apare atunci când există o intenție."

Ramin Mazur, născut în Transnistria și apropiat al CdFD, a lucrat o vreme ca reporter foto însă după o vreme nu a mai putut accepta lipsa de profesionalism și de înțelegere a muncii sale și a hotărât să lucreze independent. Ramin documentează adesea practici din Moldova și Transnistria și aplică consecvent autoreflexivitatea și autocritica asupra imaginarului său vizual. De exemplu, când a început să fotografieze regiunea transnistreană în care s-a născut, a constatat că imaginile sale reproduceau același discurs-clișeu al altor jurnaliști, adică cel al autoexotizării, prin evidențierea delăsării, a unei aparente uitări în care se cufundă regiunea. Revizitându-și practica, a încercat să-și reapropie emoțional acel spațiu, iar estetica pe care o regăsim în proiectul *Left Bank* este una subiectivă dar fără judecată, onirico-realistă, amintindu-mi într-un fel de scrierile lui Mario Vargas Llosa. Efectul devine mai pregnant când privesc seria măștilor, *Rural Carnival*, în care documentează practicile arhaice de carnaval sătesc în care „alteritatea" e imaginată ca grotescă dar veselă, înspăimântătoare dar dansantă.

„Dacă vorbim de Republica Moldova, totul e cam neclar pentru mine. Niciodată n-am avut o școală de fotografie, formală sau informală. Deci nu e vorba despre o dezvoltare generațională, cât despre indivizi care își găsesc drumul. Mai degrabă m-aș uita la întreaga așa-zisă regiune a Europei de Est și la această tendință de a ignora unde suntem și încotro mergem. În loc să consumăm idealuri prefabricate pe care să le adaptăm local, e mai bine să reevaluăm stadiul în care ne găsim", mi-a spus Ramin.

Mikhail Kalarashan, *Chișinău*. 2020. Cu permisiunea artistului.
Mikhail Kalarashan, *Chișinău*. 2020. Courtesy of the artist.

Mai departe, mă îndrept cu privirea către personajele Mariei Guțu (n. 1996), interesată de legătura dintre locurile izolate și oameni. Privind o serie de fotografii ale ei, sunt atrasă de fotografia alăturată, în care un tânăr sare de pe o barcă abandonată, și începem să vorbim despre barajul Stânca-Costești, construit în 1977, pe care îl vizitasem și eu acum câțiva ani și mă impresionase prin întinderea sa (59 km², cel mai mare lac de acumulare din România). La construcție partea română a fost nevoită să strămute 7 sate iar cea moldovenească/sovietică 11. Maria îmi vorbește despre satele Duruitoarea Veche și Duruitoarea Nouă, separate de baraj, care în timpul folosinței acestuia comunicau cu ajutorul unei barje. Dacă atunci acest transport pe apă însemna o

Maria Guțu, *Ioana și Adelina* din proiectul *Hugging trees and each other*. Cu permisiunea Mariei Guțu.
Maria Guțu, *Ioana and Adelina*, photographed within *Hugging trees and each other*, Courtesy of Maria Guțu.

communication. People have become more needy and don't look at any photograph as they do at other forms of art. As with words, the fact that you can write doesn't mean that you can write a novel. A novel appears when there is an intention to do so."

Ramin Mazur, born in Transnistria, worked a while as a photoreporter but after a while he could no longer accept the lack of professionalism and of comprehension with regards to his work, so he decided to go independent. He often documents practices in Moldova or Transnistria, consistently applying self-reflectivity and self-critique upon his visual imaginary. For instance, photographing his original Transnistrian region, he realized that he was merely replicating the same cliché discourse of other journalists, an self-exoticizing one, in which decay and oblivion are the main things visualised. Revisiting his practice, Mazur tried to visually reappropriate this space, and the aesthetics of the *Left Bank* series is a subjective one that makes no judgement, realistic and dreamy, reminding me somehow of Mario Vargas Llosa's landscapes and happenings. The effect intensifies when browsing the masks from *Rural Carnival*, a series in which Ramin documents archaic village carnival practices, in which "alterity" is imagined as cheerfully grotesque, frightening but dancing.

"If we talk about the Republic of Moldova everything is quite unclear for me. We never had a formal or informal school of photography. So there is no generational increase in interest, but people who find their own path. I would rather look at the entire region of so-called Eastern Europe and the tendency to overlook what we are and where we go. Instead of just consuming premade ideals and adapting it here, we try to reevaluate the state we find ourselves in," explains Mazur.

Further on, my gaze finds Maria Guțu's characters, a young photographer interested in the connection between isolated places and their people. Browsing her photos, this photo of a young guy jumping off an

distanță de 2-3 km între sate, acum lacul trebuie ocolit, ceea ce înseamnă 40 km de drum rural. „Oamenii au fost nevoiți să-și ridice case din nou, au dus și biserica”, îmi împărtășește Maria din cercetările ei de teren despre locuitorii satului acum acoperit de ape.
Guțu a absolvit Academia de Arte din Chișinău anul acesta și pentru moment se bucură să locuiască la țară, dar se gândește să urmeze un master în străinătate. În schimb, pe termen lung:
„Nu îmi doresc să plec din țară. Republica Moldova e plină de subiecte, de povești ce pot și trebuie documentate. Ca tânăr artist, țara nu oferă susținerea necesară pentru o activitate artistică deplină, proiectele personale, documentare rămân a fi făcute din banii proprii, din alte proiecte sau din granturile oferite din afara țării. O problemă ar fi și lipsa spațiilor expoziționale dedicate fotografiei, tinerii caută spații în afara țării sau în mediul online. Cu toate greutățile cu care ne confruntăm, observ o creștere a numărului de tineri interesați de fotografia documentară/de artă, ceea ce sper că va aduce schimbări pozitive în mediul cultural din țară.”
Cu o estetică apropiată (care probabil îi va reuni curând într-o sintagmă unificatoare de tip „noul val moldovean”) și Mikhail Kalarashan surprinde autenticitatea satului moldovean, încă apărat de spleenul capitalist al urbanului mare. Am vorbit și cu Mikhail despre contextul local și traiul ca documentarist în Moldova:
„Într-un stat sărac, problemele sociale stau la suprafață, sunt mai ușor de observat. De aceea, a fi documentarist în Moldova e o meserie captivantă. Totuși, această sărăcie nu te ocolește nici pe tine – în Moldova e complicat să faci doar proiecte proprii, de lungă durată, nefiind sustras de proiecte ce îți pot aduce venit instant, iar acest fapt mă întristează. În același timp, aici avem extrem de multe subiecte ce pot fi explorate. Prezența unui număr mare de culturi pe un teritoriu atât de mic este un fenomen curios din punct de vedere antropologic.
Periodic, îmi place să trec la fotojurnalism, să fac proiecte speciale pentru presa autohtonă, sau pentru cea de peste hotare. Totuși, în pofida activității încărcate (practic doar fotografia) simt o oarecare izolare în Moldova. Noi, documentariștii, suntem foarte puțini în Moldova – nu există mișcare, ne lipsește noutatea. Mă uit la cei din Rusia sau Europa cu un pic de invidie, pentru că acolo se întâmplă atât de multe. Să fii documentarist în Republica Moldova înseamnă să te învârți pe loc.”
Meditând mai departe asupra fotografiei în epoca postadevărului, conștientizez din nou importanța poveștilor pe care le spunem, nouă înșine și celorlalți: către ce privim cu dor și nostalgie, ce se transformă în deziluzie și ce pare încărcat de potențial. Cu alte cuvinte, pe unele lucruri (sau locuri) ne proiectăm traumele trecutului, pe când în legătură cu altele ne permitem să sperăm. Și, destul de rar, încărcăm același lucru sau loc cu nostalgia și cu speranța noastră, deopotrivă. Acesta îmi pare spiritul imaginilor Mariei și ale lui Mikhail: vedem sate abandonate și totodată locuri care au scăpat, pentru moment, de logica consumului feroce, vedem copii jucându-se în spații postindustriale și totodată copii care se joacă afară, interacționează *offline*, vedem greutățile muncii fizice țărănești și totodată autonomia alimentară. Depinde cum privim și ce povești construim cu acea privire. Iar uneori aceste povești servesc pentru a ne deconstrui propriile identități formate prin discursurile imaginarului alterității: „Sunt un străin, peste tot. Nu am o patrie. În Transnistria sunt moldovean și «inamic intern», în Moldova sunt rus și străin, în ciuda cetățeniei și a implicării”, povestește Kalarashan în cadrul proiectului *Transnistria: un om fără de patrie*. De altfel, și Mazur admite că documentarea Transnistriei a venit și din nevoia documentării istoriei personale. Și poate că – admițând că obiectivitatea e o pretenție desuetă – fiecare proiect documentar este totodată și o documentare internă, un plonjeu subconștient către sine.

Note

1. De notat Antologia fotografiei basarabene, apărută în 2015. O variantă animată a sa este disponibilă aici: https://www.youtube.com/watch?v=pUM_MUs1gGY
2. Pe contul: https://www.instagram.com/arhiva.gov.md/
3. Aici pot fi vizualizate fotografiile din finală: https://www.theguardian.com/world/gallery/2020/nov/03/the-new-east-photo-prize-2020-shortlist-in-pictures.

abandoned boat catches my attention and we start chatting about Stânca-Costești dam, on the border of Romania and Moldova. A few years ago I visited this dam, built in 1977, and I was impressed by its wideness of 59 km², making it the largest accumulation lake in Romania. For its construction, the Romanian side had to move 7 villages, while the Soviet/Moldavan one 11. Maria tells me about Duruitoarea Veche and Duruitoarea Nouă, separated by the dam and which used to interact though a barge. If back then, with this water way, the distance between the 2 villages was of 2-3 km, it is now of 40 km, because one needs to go around the lake on a country road. “People had to build their houses again, they even moved the church,” shares Maria, from her field work on the inhabitants of a village now covered by water.
Guțu graduated from the Arts Academy in Chișinău this year and for the moment she simply enjoys living in the countryside, while considering a Master’s abroad. Yet, in the long run, she says:
“I don’t want to leave the country. The Republic of Moldova is brimming with subjects, with stories that can and must be documented. As a young artist, the country does not offer the necessary support for a complete artistic activity, personal, documentary projects remain to be financed from one’s own pocket, from other projects, or from grants from outside the country. Another issue would be the lack of exhibition spaces dedicated to photography and young people look for spaces abroad or online. With all such difficulties, I notice more young people interested in documentary and art photography and I hope this will bring positive changes in the cultural environment in our country.”
In a similar aesthetics (which will probably unite them soon in a phrase such as “the new Moldovan wave”) Mikhail Kalarashan also captures the authenticity of the Moldovan village, still guarded by the capitalist spleen of the large city. I also talked to Mikhail about the local context and his life as a documentarist in Moldova:
“In a poor state, social problems stay at the surface, they are easier to notice. That’s why, being a documentarist in Moldova is a captivating job. Yet, you are not safe from this precarity – in Moldova it is complicated to only do your own projects on a long term, without being distracted by projects that can bring you an instant income, and this saddens me. At the same time, here we have plenty of projects that can be explored. The presence of so many cultures on such a small land is a curious phenomenon, anthropologically speaking.
Regularly I like switching to photojournalism, doing special projects for the local or international press. However, despite my busy activity (I only do photography), I feel some sort of isolation in Moldova. We documentarists are quite few in Moldova – there’s no movement, we lack novelty. I look over at those in Russia or Europe with a bit of envy, because there are so many things happening over there. Being a documentarist in the Republic of Moldova means going round on the same spot.”
Meditating further on photography in the post-truth age, I acknowledge once again the importance of the stories we tell ourselves and others: what we look at nostalgically, what becomes a disillusion and what seems full of potential. To put it differently, on some things (or places) we project the traumas of our pasts while regarding others we allow ourselves to hope. And, rarely enough, we charge the same thing with both our nostalgia and our hope, alike. This seems to me the spirit of the images of Maria and Mikhail: we see abandoned villages and, at the same time, places that have escaped the logic of ferocious consumption, we see kids playing in post-industrial spaces and, at the same time, playing outside, interacting offline, we see the dreariness of the physical work of the peasant and also food autonomy. It depends how we see and what stories we build with our gaze. And sometimes these stories serve to deconstruct our own identities built though the discourses of the alterity imaginary: “I am a stranger. Everywhere. I have no homeland. In Transnistria I am Moldovian and an ‘internal enemy’, in Moldova I am Russian and “alien,” despite my citizenship and internal involvement,” explains Kalarashan within the *Transnistria. A man without a homeland* project. In fact, Mazur also admits that documenting Transnistria came also from a need to document his personal histories. And maybe – admitting that objectivity is an obsolete claim – each documentary project is also an internal documentation, a subconscious jump towards the self.

Translated by Raluca Țurcanașu

Endnotes

1. Notably, in 2015 an “Anthology of Bessarabian photography” was published. An animated version is available here: https://www.youtube.com/watch?v=pUM_MUs1gGY.
2. Here: https://www.instagram.com/arhiva.gov.md/.
3. The final works can be scrolled through here: https://www.theguardian.com/world/gallery/2020/nov/03/the-new-east-photo-prize-2020-shortlist-in-pictures.

Ramin Mazur. Din seria *Malul stâng*. Cu permisiunea autorului.
Ramin Mazur. Part of *Left Bank* series. Courtesy of the artist.

PRINCIPIUL MIGRAȚIEI
THE PRINCIPLE OF MIGRATION

Text curatorial: Olivia Nițiș

PRINCIPIUL MIGRAȚIEI
New York Foundation for the Arts (NYFA)
Artists: Matei Bejenaru (Romania), Cătălin Burcea (Romania), Lana Čmajčanin (Bosnia and Herzegovina/Austria), Simona Deaconescu (Romania), Alicja Gaskon (Poland/USA), Elana Katz (Germany/USA), Anca Munteanu Rimnic (Germany/Romania), Marilena Preda Sânc (Romania), Sandra Sterle (Croatia), Valeriu Șchiau (Romania/Republic of Moldavia), Patricia Teodorescu (Romania), Ivana Todorovic (Serbia)
Curator: Olivia Nițiș
07.11. - 20.12.2020

În anii 1880, geograful și cartograful germano-britanic Ernst Georg Ravenstein a stabilit o teorie a migrației umane care încă se află la baza conceptelor moderne legate de migrație. Legile sau principiile migrației au fost publicate în *Geographical Magazine* din 1876 și în *Journal of the Statistical Society* în 1885 și 1889. Ținând cont de faptul că aceste legi s-au bazat pe datele disponibile în societatea tradițională premodernă, cu migrație și circulație limitate, prin opoziție cu situația din societatea post-industrială, modelele și comportamentele migraționiste pot reflecta în continuare aceste legi, dar pot fi în același timp extinse. Factorul „push and pull" al migrației este modificat constant de factorii politici, sociali, culturali și de nevoile umanitare ale indivizilor. Întrebarea nu este legată doar de modul în care acești factori modelează migrația, ci și de efectele migrației asupra acestora.
În lumina recentelor valuri de refugiați și migranți în Europa, războiul din Siria și efectele războaielor contemporane asupra idealurilor națiunii de stat, este necesară înțelegerea proceselor actuale care determină migrația și impactul său pe termen scurt și lung. Europa de Est nu este neapărat o țintă pentru migranți, jucând mai degrabă rolul de punte între locul de origine și destinația finală din Europa de Vest. Pe de altă parte este și o sursă de migrație la scară largă. Un procent semnificativ din forța de muncă migrează spre țările din Europa de Vest pentru o viață mai bună. În statisticile actuale, România este a doua țară după Siria cu cel mai mare flux de migranți spre Occident. Fostul bloc estic, cu problemele sale de sărăcie, segregare, inegalitate și vulnerabilitate ideologică este, de asemenea, un teritoriu geopolitic și cultural provocator și poate dezvălui perspective specifice asupra migrației, discutând nuanțele din jurul identităților de imigrant, emigrant și refugiat. O parte dintre artiștii prezentați în acest proiect sunt emigranți/imigranți.
Luând în considerare faptul că principiile migrației se bazează pe o lege internațională a drepturilor omului, diviziunea dintre fapte și direcțiile normative, dintre drepturile omului și suveranitatea națională a statului neoliberal, determină perspective critice și nuanțate asupra unui fenomen care transformă lumea.
Proiect cultural co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național

In the 1880s Ernst Georg Ravenstein, the German-British geographer and cartographer, established a theory of human migration that is still at the basis of modern migration concepts. His laws or principles of migration were published in the *Geographical Magazine* of 1876 and the *Journal of the Statistical Society* in 1885 and 1889. Taking into account that these laws were based on data available in the pre-modern traditional society with limited migration and circulation, as opposed to the situation in post-industrial society, migration patterns and behaviors may still reflect these laws, but they could also be extended. The push and pull factor for migration is being constantly reshaped by the political, social, cultural factors and the humanitarian needs of individuals. The question is not only how these factors shape migration, but also how migration shapes them.
In the light of the recent refugee and migration waves in Europe, the war in Syria and the effects of contemporary wars on nation-state ideals, the need to understand the current processes of migration and its short and long-term impact is imperative. Eastern Europe is not necessarily a target for migrants, and it plays the role of a bridge between the place of origin and the final destination in Western Europe. On the other hand it is also a large-scale producer of migration. A significant percentage of the working force migrates towards countries in Western Europe for a better life. In current statistics Romania is the second country after Syria with the highest flow of migrants towards the West.
The former Eastern Bloc, with its issues of poverty, segregation, inequality, and ideological vulnerability, is also a challenging geo-political and cultural territory and may reveal particular perspectives on migration, discussing the nuances around immigrant, emigrant, and refugee identities. Some of the artists presented in this project are also emigrants/immigrants.
Considering principles of migration are based on an international human rights law and recommended policies, the gaps between facts and normative guidelines, between human rights and the national sovereignty of the neoliberal state, set critical and nuanced perspectives on a phenomenon that is transforming the world.
Project co-financed by The Administration of the National Cultural Fund

Vedere din expoziție. Credit foto: Experimental Project
Exhibition view. Photo credit: Experimental Project

Ileana Pascalau, *Kickback*, piele, rujuri, 150 x 10 x 3 cm, 2019.
Ileana Pascalau, *Kickback*, leather, lipstick, 150 x 10 x 3 cm, 2019.

PORTOFOLII
PORTFOLIOS

LUMINIȚA ȚĂRANU

Prima călătorie în Italia, în 1987, am făcut-o din dorința de a vedea operele marilor artiști ai Renașterii, de a respira antichitatea romană și în același timp de a cunoaște viața artistică contemporană italiană. În avion eram singura persoană tânără care călătorea spre Roma. M-am simțit repede ca „acasă”, Roma era orașul cel mai primitor din lume. Dar acest voiaj, inițial de documentare, s-a transformat într-un voiaj de viață. În Italia l-am cunoscut pe viitorul meu soț, persoană de mare calitate umană și profesională, arhitectul Pietro Bagli Pennacchiotti, cu care colaborez de 30 de ani, el fiind autorul proiectelor de montaj ale expozițiilor mele personale și al proiectelor tehnice ale lucrărilor mele monumentale.

Metamorfoza reprezintă firul conducător al întregului meu parcurs artistic, care a devenit și metodă de lucru și de cercetare. Consider că lucrul meu reflectă un pasaj / o mișcare care traversează spațiul și timpul, într-o transformare evolutivă și dialectică care analizează raporturi în devenire care duc la stadiul de mutație și metaforă. Primele desene cu metamorfoze făcute în ultimul an de studiu la clasa lui Octav Grigorescu, la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București, litografiile și gravurile realizate în cei doi ani de lucru intens la Atelierul de gravură UAP, lucrări pentru care mi-a fost acordată Bursa UAP în 1987, au reprezentat „bagajul” cu care am venit în Italia. Citind textele lui Filiberto Menna despre semantică și semiologie, mi-am dat seama că reprezentau saltul de calitate în gândirea mea artistică, complicitatea cu arta conceptuală, mai precis, cu arta care promovează ideea și noul, bazată pe cercetare și experimentare.

Primul impact cu profesioniști italieni ai artei a fost pozitiv. Primul artist pe care l-am cunoscut a fost sculptorița Alba Gonzales, care avusese o expoziție la Muzeul Național de Artă al Republicii, actualul MNAR. Ea m-a pus în contact cu criticul de artă Giorgio Di Genova, autor al operei *Storia dell’Arte Italiana del’900*. El a apreciat lucrările mele și a propus și îngrijit expoziția *Trittico* la Centrul de Artă Experimentală „Luigi Di Sarro” din Roma în 1988, expoziție care mi-a permis să prezint publicului italian operele mele în manieră integrată (*Tavole anatomiche*).

Oportunitatea pe care mi-a oferit-o Italia, Roma mai ales, a constat în confruntarea cu numeroși artiști și cu variate metode de cercetare artistică, expunând de fiecare dată noi lucrări în expoziții colective naționale și internaționale, realizând expoziții personale în muzee și în spații publice.

Consider Italia locul ideal pentru creația vizuală, datorită concentrării de artă, arhitectură și arheologie, conservate în straturile istorice vechi, continuând cu cea mai frumoasă perioadă a umanității, Renașterea, născută în perfecțiunea peisajului *sfumato*, a luminii inefabile, a purității culorilor. Enorma încărcătură de

I first travelled to Italy in 1987 because I wanted to see the works of the great artists of the Renaissance, to breathe in the Roman Antiquity, and at the same time to be acquainted with the contemporary Italian artistic life. During my flight, I was the only young person to travel to Rome. I quickly felt “at home” because Rome was the most welcoming city in the world. However, this initial voyage for gathering information turned into a lifetime one. In Italy, I met my future husband, a person of high human and professional quality, architect Pietro Bagli Pennacchiotti, with whom I have collaborated in the last thirty years; he is the author of the montages in my personal exhibitions and of the technical projects of my monumental works.

Metamorphosis represents the main thread of my entire artistic career, which also became a work and research method. I believe that my work reflects a passage / a movement which transverses space and time in an evolutive and dialectic transformation that analyzes relationships of becoming leading to the state of *mutation* and *metaphor*. The first metamorphosis drawings from the final year of study in the class of Octav Georgescu, at the N. Grigorescu Institute for Plastic Arts in Bucharest, the lithographs and etchings from the two years of intense work at the etching workshop of the Union of Visual Artists, for which I was awarded the Union’s grant in 1987, represented the “baggage” I took with me to Italy. Reading the texts of Filiberto Menna about semantics and semiology, I realized that they represented the leap of quality in my artistic thought, the complicity with conceptual art, more specifically, with the art that promotes the *idea* and the *new*, based on research and experiment.

The first impact of the Italian art professionals was positive. The first artist I met was sculptor Alba Gonzales, who exhibited at the National Art Museum of the Republic, the current MNAR. She helped me contact art critic Giorgio Di Genova, author of the *Storia dell’Arte Italiana del’900*. He appreciated my works and proposed and curated the *Trittico* exhibition at the Luigi Di Sarro Center for Experimental Art in Rome, 1988, an exhibit which allowed me to introduce my works to the Italian audience in an integrated manner (*Tavole anatomiche*).

The opportunity that Italy and especially Rome offered me was to confront numerous artists, with various artistic research methods, each time exhibiting new works in collective national and international exhibitions and producing personal exhibitions in museum and public spaces.

I believe that Italy is the ideal place for visual creation because of the focus on art, architecture, and archeology, preserved in ancient historical layers, continuing the most beautiful period of human history, the Renaissance, born out of the perfection of the *sfumato* landscape, the ineffable light, the purity of the colors. The enormous

Sus: *Columna mutātio - LA SPIRALE*, Instalație monumentală, 12,50 m x 1,40 m (L x Ø); pictură în serigrafie artistică manuală în straturi pe suport de aluminiu; structură tubulară calandrată în aluminiu; bazament în fier (2015-2017). Mercati di Traiano - Museo dei Fori Imperiali, Roma, Italia, 2017-2018. Credit foto: Sebastiano Luciano.
Top: *Columna mutātio - LA SPIRALE*, Monumental installation, 12.50 m x 1.40 m (L x Ø); painting in manual artistic serigraphy in layers on aluminum support; calendered tubular structure in aluminum; iron base (2015-2017). Mercati di Traiano - Museum of the Imperial Forums, Rome, Italy, 2017-2018. Photo credit: Sebastiano Luciano.

Jos: *COWMAN of the world*, 140 x 180 x 5 cm, pictură spațială pe pânză, 2007. Credit foto Franco Masciol.
Bottom: *COWMAN of the world*, 140 x 180 x 5 cm, spatial painting on canvas, 2007. Photo credit Franco Masciol.

genialitate revărsată în capodoperele protagoniştilor săi alimentează un sentiment important pentru mine, acela al *frumosului*, la care se adaugă cel al *autenticităţii*. Acest context a accelerat maturizarea mea artistică şi conceptuală, elaborând proiecte – fruct al interacţiunii între realitatea în care trăiesc şi modul meu de a gândi şi simţi: *percepţia timpului ca memorie subiectivă*: *SUPERSLIDES*, instalaţie expusă în *ARTAE*, curatoriată de Achille Bonito Oliva la Ferrara, Milano și Roma, prin care am dorit să „opresc" timpul, „fixând" lucrările mele. Sculptura instalată *MEGABOX* exprimă crezul meu artistic asupra rolului artei ca mijloc de comunicare: *OVAIAIAIAIII...Entendez-vous/ Je vous dis quelque chose. Immagine precedente l'immagine* conferă dimensiunea timpului picturilor mele prin actul controlat de distrugere şi recuperare prin tehnica restaurării. Instalaţia *Corpul uman* **–** raportul postclasic între corpul uman şi *corpul uman ca operă de artă*, expusă la Muzeul Civic Tuscolan Scuderie Aldobrandini şi Muzeul MAGI'900. Evocarea mentală se uneşte la cea „materică" în *EVOCAZIONI*. În instalaţia *STRUTTURE*, *scriitura* ca limbaj convenţional capturează structurile organice, codificându-le într-un nivel unic, devenind *imagine*. Inspirându-mă din *materia archeologica*, conexiunea între antic şi contemporan centrează percepţia timpului ca memorie obiectivă în instalaţiile ce interpretează Columna lui Traian: *Columna mutătio – ITINERARIA PICTA*, expuse la Mercati di Traiano – Museo dei Fori Imperiali, Roma, în 2013/2014, şi instalația monumentală *Columna mutătio – LA SPIRALE*, expusă în același muzeu, în 2017/2018, al cărui mesaj face trimitere la mutația de semnificație care are loc în decursul istoriei. Creată pentru a celebra cucerirea Daciei de către romani, Columna şi-a modificat în timp semnificaţia, devenind mărturie vizuală a originii poporului român şi simbol de prietenie şi colaborare între România şi Italia. *Le PICTA* sunt reflecţii asupra timpului ca memorie istorică și culturală. *Le Mucche*, văcuţa ca animal predilect, icoană şi pretext plastic, a condus la prefigurarea unei noi fiinţe, *UOMOMUCCA*: descendent al Omului-Animal, fuziune între natură şi civilizaţie, el apare ca necesitate a restabilirii echilibrului vieţii pe Pământ. Vaca simbolizează nutriţia, natura, instinctul atavic, sacralitatea, *madre Terra*; omul simbolizează inteligenţa, conştiinţa şi civilizaţia. Astăzi raportul între natură şi civilizaţie este în criză datorită prezenţei invazive a omului pe Terra, a exceselor sale. Născut sporadic pe diferite continente, omul se multiplică până devine o specie distrugătoare.
Forma sa evoluată este *COWMAN of the world* – cetăţean al lumi, protagonist al viitorului. Aceasta reprezintă crezul meu artistic despre lumea actuală. Produs al metamorfozei şi mutaţiei, este istoria transformării condiţionate şi a evoluţiei spiritului fiecăruia dintre noi, „doborând" graniţele geografice, devenind metaforă a multiculturalismului şi a luptei împotriva poluării. Proiectul a fost curatoriat de criticul de artă Mario de Candia în expoziţiile personale de la Accademia di Romania din Roma şi IRCCU Veneţia, în 2006. Instalaţia *COWMAN of the world* a fost selecţionată pentru deschiderea noului muzeu al ştiinţelor din Trento, MUSE, în 2013.

burden of brilliance which flows in the masterpieces of its protagonists fuels an important feeling for me, that of the *beautiful*, and also that of *authenticity*. This context accelerated my artistic and conceptual process of becoming mature, producing projects – a fruit of the interaction between the reality I live in and my way of feeling and thinking: *the perception of time as a subjective memory*; *SUPERSLIDES*, an installation exhibited at *ARTAE*, curated by Achille Bonito Oliva at Ferrara, Milan, and Rome, in which I wanted to "stop" time, " fixating" my works. The installed sculpture *MEGABOX* expresses my artistic credo on the role of art as a means of communication: *OVAIAIAIAIII... Entendez-vous / Je vous dis quelque chose. Immagine precedente l'immagine* offers the dimension of time to my paintings through the controlled act of destruction and recuperation through the technique of restoration. The installation *The Human Body* – the post-classical relation between the human body and *the human body as a work of art*, exhibited at the Scuderie Aldobrandini Tuscolano Civic Museum and the MAGI'900 Museum. Mental remembrance is unified with the "material" one in *EVOCAZIONI*. In the installation *STRUTTURE*, *writing* as a conventional language captures organic structures, codifying them on a unique level, becoming *image*. Taking inspiration from *materia archeologica*, the connection between the ancient and the contemporary centers the perception of time as objective memory in the installations which interpret Trajan's Column: *Columna mutation – ITINERARIA PICTA*, exhibited at the Mercati di Traiano – Museo dei Fori Imperiali, Rome, 2013/2014, and the monumental installation *Columna mutation – LA SPIRALE*, exhibited at the same museum in 2017/2018, whose message refers to the change in meaning throughout history. Created to celebrate the conquest of Dacia by the Romans, the Column modified its meaning, becoming a visual testimony of the origin of the Romanian people and a symbol of friendship and collaboration between Romania and Italy. *Le PICTA* are reflections on time as historical and cultural memory. *Le Mucche*, the cow as a predilect animal, icon, and plastic pretext, led to the prefiguration of a new being, *UOMOMUCCA*: descendent of the Human-Animal, fusion between nature and civilization, it appears as a necessity to reestablish the balance of life on Earth. The cow symbolizes nurture, nature, atavic instinct, sacrality, *madre Terra*; the human symbolizes intelligence, consciousness, and civilization. Today, the relationship between nature and civilization is in crisis because of the invasive presence of the human on Earth, because of its excesses. Sporadically born on various continents, the human multiplies and becomes a destructive species. It evolved into the form *COWMAN of the World* – citizen of the world, protagonist of the future. It represents my artistic credo about the contemporary world. A product of metamorphosis and mutation, it is the history of conditioned transformation and of the evolution of the spirit in each of us, "taking down" geographic borders, becoming a metaphor of multiculturalism and the struggle against pollution. The project was curated by art critic Mario de Candia in the personal exhibitions at the Accademia di Romania, in Rome, and the IRCCU Venice, in 2006. The installation *COWMAN of the World* was selected for the opening of the new museum of science in Trento, MUSE, in 2013.

Translated by Daniel Clinci

OANA COŞUG
IMAGINEA CARE NU FACE ZGOMOT
THE SILENT IMAGE

Text: Daria Ghiu

Vulnerabilitatea desenelor artistei Oana Coșug, disperarea pe care o respiră personajele ei, dar o disperare parcă împăcată odată cu așezarea lor pe o bucată de hârtie – o hârtie fragilă și ea – anunțau, cu un ton vizionar, pandemia înainte ca aceasta să se instaleze în 2020. Erau desene ale singurătății, ale imposibilității de a scăpa, și ofereau crâmpeiele unei lumi alienante. Nu este o mare diferență conceptuală între *Escape* (2019) și *Lockdown* (2020). Un personaj în acuarelă neagră (la care se adaugă și cerneala pentru desenul din 2020) circulă în cele două desene, aflat în relație cu un pătrat creat din linii negre. Dacă în lucrarea mai veche, acesta încearcă o evadare care arată mai degrabă ca o pauză de relaxare – o asumare a statutului său – în *Lockdown* personajul e prins în mers, un marș într-o încercare de depășire a pătratului. Are mâinile supradimensionate, iar picioarele în acțiune au un dublu de culoare diluată cu apă, un dublu pe loc, care amintește de futuriștii preocupați de captarea mișcării. Iluzia evadării este creată prin diluarea culorii. În ciuda acestor asemănări, Oana Coșug declară că desenele de acum au un discurs mai direct, mai intrigant, „în pandemie încerci să mergi la esență".
Oana Coșug trăiește la Bruxelles, unde a ajuns pentru prima oară în 2004, cu ocazia unei rezidențe artistice la invitația Galeriei Mie Lefever. A petrecut două luni în spațiul belgian și acest timp a avut o influență fundamentală asupra formării ei viitoare: a cunoscut instituții mari sau mai mici de artă, Académie Royale des Beaux-Arts și a vizitat Amsterdamul și Parisul, bucurându-se de avantajul geografic pe care Bruxelles îl are, fiind aproape de importante centre culturale. În 2005 s-a stabilit la Bruxelles, și-a continuat studiile acolo, a început să expună, a reușit după doi ani să obțină un atelier într-un spațiu temporar, într-o clădire oferită de stat artiștilor, până decid utilitatea acesteia. A învățat engleza, flamanda și franceza, a coordonat, timp de șase ani, printr-un ONG flamand, un proiect cultural pentru emigranți, care a ajutat-o să fie conectată continuu la cultură: teatru, dans, cinema și expoziții de artă.
Oana Coșug nu se consideră o artistă, ci „un soi de martor într-un proces". Mobilitatea în ceea ce face îi dă curaj, iar personajele desenelor ei nu au chipuri, ci sunt deseori pete negre, aflate tocmai într-o acțiune anulată, un proces imposibil, fără finalitate: sunt fie blocate în structuri geometrice asemănătoare unor cuști, fie pierdute la propriu într-un peisaj, mâncate parcă de acesta, ori aflate în afara bucății de hârtie, pe suprafața de lucru rămânând doar picioarele lor. Recent, Oana Coșug a devenit interesată în lucrările ei de *Vegetariana* lui Han Kang, acea transformare graduală a unei femei într-o plantă a fost pentru ea un motor de creație: „legile naturii au un fel tandru de a se impune, fie că acceptăm, fie că nu", declară ea. Personaje închise în propria bulă la propriu și la figurat sunt prezente în desenele ei, o temă

The vulnerability of Oana Coşug's drawings, the despair emanated by her characters, a despair that seems subdued when they are transferred onto the piece of paper – a fragile paper – announced, in a prophetic manner, the pandemic even before it started in 2020. Those were drawings of loneliness, of the impossibility to escape, and offered the glimpse of an alienated world. There is little conceptual difference between *Escape* (2019) and *Lockdown* (2020). A character in black watercolor (to which is added the ink of the 2020 drawing) circulates between the two drawings, in a relation with a square made of black lines. If the older work presented an attempt to escape like a relaxation break – an acknowledgment of its status – in *Lockdown* the character is presented in movement, a march as an attempt to overcome the square. It has supersized hands, and its active legs have a double color, diluted with water, a standing double reminding us of the Futurists, who were interested in capturing movement. The illusion of escape is created through color dilution. Despite these similarities, Oana Coşug declares that the present drawings have a much more direct and intriguing discourse: "during a pandemic you try to reach the essence."
Oana Coşug lives in Brussels, where she first went in 2004, for an artistic residency offered by Mie Lefever Gallery. She spent two months in Belgium and this period had a fundamental influence on her subsequent development: she encountered big and smaller art institutions, the Academie Royale des Beaux-Arts, and she visited Amsterdam and Paris, enjoying the geographic advantage that Brussels has, having important cultural centers nearby. In 2005, she moved to Brussels, she continued her studies there, started exhibiting, and managed, after two years, to secure a studio in a temporary space, a building offered to artists by the state until the authorities decided its final destination. She learned English, French, and Flemish, she coordinated a cultural project for immigrants for six years, through a Flemish NGO, which helped her to be continuously connected to culture: theater, dance, cinema, and art exhibitions.
Oana Coşug does not think of herself as an artist, but more as "a kind of witness to a process." The mobility in what she does gives her courage, and the characters of her drawings have no faces, they are often black spots found in a cancelled action, an impossible process, without purpose: they are either stuck in geometric shapes similar to cages or literally lost in a landscape, as if they were eaten by it, or found outside the piece of paper, only their legs remaining on the work surface. Recently, Oana Coşug became interested, in her works, in Han Kang's *The Vegetarian*, that gradual transformation of a woman into a plant which became her creative drive: "the laws of nature have a tender way of acting, even if

mai pregnantă acum, în 2020, dar existentă puternic și în trecut.
Anxietatea situațiilor pe care le regăsim pictate sau desenate de artistă (o anxietate pozitivă pentru Oana Coșug, „o doză sănătoasă de angoasă ne pune în mișcare”, spune ea) se suprapune pe o anxietate a culorii care pare că se degradează sub ochii privitorului, a pensulei care parcă tremură și a hârtiei pe care artista o folosește. Deseori hârtia se strânge sub greutatea unei culori mult prea diluate cu apă (iar acea diluare amintește de unele lucrări ale lui Francis Picabia) și intuiești o hârtie fragilă. Oana Coșug mărturisește că pentru ea Bruxelles-ul nu este doar un oraș al revelațiilor artistice și culturale, un oraș care te pune în mișcare prin efervescența sa și proximitățile geografice, Bruxelles e și orașul Marché aux Puces, acel târg de vechituri, locul ei preferat, pe care îl frecventează des și o făcea de la începuturile sale în capitala Belgiei: caută acolo carnete vechi, tușuri vechi care au pigmentul deja scorojit, dar au o strălucire și creează un efect puternic. În trecut, la sfârșit de zi, recupera din târg obiecte, pânze, pensule, hârtie îngălbenită, „chestii aruncate, pe care le recondiționam, le repictam. Târgul m-a salvat mult pentru că aveam un buget limitat și nu-mi permiteam mare lucru”. Pentru a supraviețui – continuă Oana – „făceam traduceri și dădeam cursuri de alfabetizare pentru grupuri de minorități, romi”. Așadar, marginea, periferia, chipurile anonime au un rol esențial în construcția sa umană.
Personajele Oanei locuiesc pe acea hârtie căreia ea îi dă o nouă viață: nu sunt plasate într-un context clar, ci într-o situație atemporală și aspațială, de evadare pe loc; se complac în acest blocaj în care artista le situează. „O imagine nu face zgomot”, declară artista. Într-adevăr, lucrările ei tac, bat pasul pe loc, personajele nu strigă (nici nu au cum să o facă, nu au expresia feței trasată), evadează și totuși nu o fac, corpurile lor iau forma obiectelor în care sunt așezate sau pleacă din cadru, pe hârtie reieșind uneori o decapitare.
Ar fi forțat să considerăm aceste lucrări și ca o metaforă pentru statutul unui artist care se simte uneori blocat, un artist aflat într-un du-te-vino mental, între spații, situat într-un construct artificial, al minții sale. Și totuși, pendularea din desenele Oanei Coșug, starea aceea de angoasă sublimată, se suprapune cel puțin parțial pe sentimentul pe care artista îl încearcă atunci când se gândește la țara sa natală *vs.* țara în care locuiește acum: „În România am devenit oarecum un turist, iar aici, în Belgia, parcă-mi lipsește ceva. Încerc să nu mă las perturbată prea mult de această situație și mă gândesc că suntem bine acolo unde avem ceva de făcut, unde putem construi ceva. Dar România rămâne o sursă importantă de inspirație, e un paradis de idei”.
În 2020, Oana Coșug a fost parte din proiectul inițiat de Dan Perjovschi, *Jurnal de virus*, și expune până în februarie 2021 în cadrul expoziției colective *Drawings in Lockdown* (S.M.A.K. Ghent). În acest moment pregătește o expoziție pentru mai/iunie 2021 la Új Kriterion Galéria, Miercurea-Ciuc.

we accept them or not,” she declares. The characters closed in their own bubbles, literally and metaphorically, are present in her works in the past, but even more strikingly now, in 2020.
The anxiety of the situations we find in the paintings and drawings (a positive anxiety for Oana Coşug, “a healthy dose of anxiety keeps us moving,” she says) is superimposed on an anxiety of the colors that seem to degrade under the gaze of the viewer, an anxiety of the brush which seems to shiver, and one of the paper she uses. Often, the paper contracts under the weight of a much too diluted color (and that dilution reminds us of some of Francis Picabia’s works) and one can feel the fragile paper. Oana Coşug confesses that for her Brussels is not only a city of artistic and cultural revelations, a city which keeps one in motion through its effervescence and its geographical proximities, Brussels is also the Marché aux Puces, that flea-market, her favorite place, which she often visits as she did when she first arrived in the city: she looks for old notebooks, old inks with dried pigment, but which have a glow and create a powerful effect. In the past, at the end of the day, she would recuperate from the market objects, canvases, brushes, old paper, “things that were thrown away, which I restored, repainted. The flea market saved me because I was on a limited budget and I could not afford a lot of stuff.” In order to survive, she goes on, “I translated and taught alphabetization classes for minorities – Roma people.” Thus, the margin, the periphery, the anonymous faces have had an essential role in her development.
Oana’s characters live on that paper to which she gives a new life: they are not placed in a clear context, rather they are in a situation without time or space, a placeless escape; they are complacent in the trap the artist designed for them. “A silent image,” says the artist. Indeed, her works are silent, static, the characters do not shout (they cannot, their facial expression does not exist), they escape and still don’t, their bodies take the shape of the objects they are placed in or leave the frame, and sometimes the paper presents decapitated bodies.
It would be too much to consider these works as a metaphor for the status of an artist who feels sometimes trapped, an artist found in a continuous mental movement, between spaces, in the artificial construct of their mind. And still, the back-and-forth movement in Oana Coşug’s drawings, that state of sublimated anxiety is at least partially superimposed on the feeling the artist has when she thinks of her home country vs. the one she lives in now: “In Romania I have become somewhat of a tourist, and here, in Belgium, I feel like something is missing. I try not to let myself be very disturbed by this situation and I think that we are fine wherever we have something to do, where we can build something. But Romania is a major source of inspiration, it is a paradise of ideas.”
In 2020, Oana Coşug was part of Dan Perjovschi’s project, *Virus Diary*, and her works are on show in the collective exhibition *Drawings in Lockdown* (S.M.A.K., Ghent) until February 2021. Currently, she is preparing an exhibition due May/June 2021 at Új Kriterion Galéria, Miercurea-Ciuc.

Translated by Daniel Clinci

► *Cuplu*, ulei pe pânză, 24 x 30 cm, 2020.
Couple, oil on canvas, 24 x 30 cm, 2020.

BOGDAN ACHIMESCU

Text: Dana Fabini

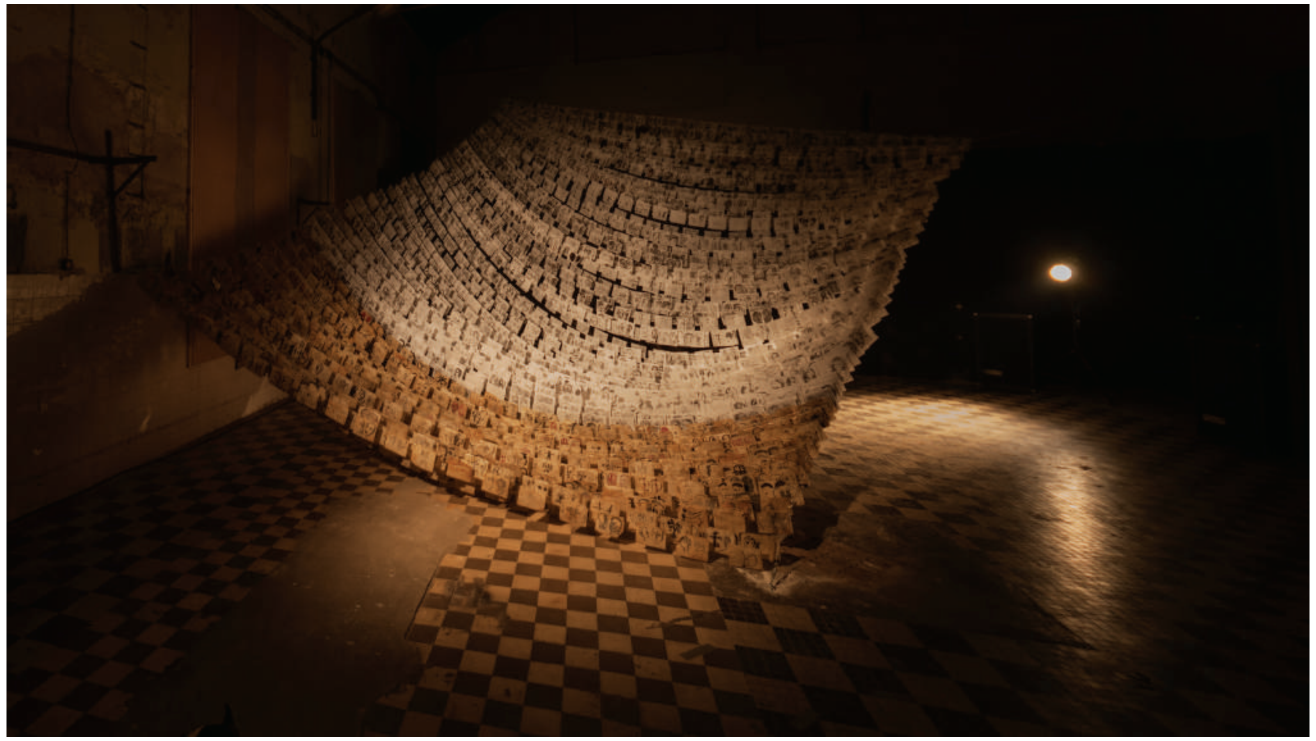
Într-un interviu înregistrat la Köln în decembrie 2004, depănându-și traiectoria vieții și a artei, Achimescu a declarat, revelator, că el nu există în vreo țară anume. Timp de 15 ani, nomadismul său artistic, desfășurat pe trei continente, i-a dislocat ancorarea într-un teritoriu social sau național clar delimitat, făcând imposibilă identificarea lui cu un set stabil de coordonate. Această stare de continuă mișcare constituie baza etimologică a afirmației surprinzătoare că, deși – formal vorbind – este cetățean polonez, născut în România, nepoziționându-se nicăieri pentru perioade semnificative de timp, Achimescu nu există în nicio țară. [...]
Până în anul 2000, lucrările sale, care reprezentau fie indivizi fie mulțimi omogene, erau caracterizate de o expresivitate hieratică, împietrită. Oameni stând nemișcați, înmărmuriți în diverse stadii evolutive, deveniți embleme, multiplicați până la amețeală în conglomerate depersonalizate.
Lucrările create din anul 2000 încoace capătă un caracter succint de schiță, de notație rapidă, stenografică. Desenele devin mai mobile, temele se multiplică, caracterul rigid dispare, se întreţes istorii și cronologii colective cu cele subiective.
Un element pe care l-am găsit surprinzător și ieșit din comun în creația și persoana lui Achimescu este amalgamul idealului și al idilei. Erou și victimă a globalizării, Achimescu poartă un război ideologic pentru adevăr și înțeles absolut în artă dar, în același timp, practică o cultură individuală, bazată pe practici sau metode simple, cotidiene. Lucrările lui sunt ca televiziunea: multivalente, univalente și bivalente. Polivalența duce la progres, univalența generează succes și popularitate, iar bivalența generează întotdeauna probleme. [...] Achimescu cercetează și proiectează în conjuncție cu realități personale și sociale, rămânând totuși cu nostalgia artistului-erou.
Pe cât este de detașat topografic și amestecat multicultural, nu m-ar surprinde să-l văd în una din zile ca pe Cat Stevens: convertit la Islam, cu numele schimbat în Ivan Turbincă, cu slip flamenco și un sari indian, călătorind cu valiza plină de calculatoare și aparate digitale sau manifestând cu lozinca „Televiziunea minte". În lipsa lui de respect pentru directivele consensuale ale societății, n-ar fi nici el surprins dacă ar fi tratat cu suspiciune de organele de ordine.
Știu deja ce i-aș spune în asemenea circumstanțe: „It's a wild world".

(text de catalog, 2005)

In an interview recorded in Cologne, in December 2004, remembering his life and art, Achimescu declared that he does not exist in any particular country. For fifteen years, his artistic nomadism, unfolded on three continents, dislocated his roots in a clearly determined social or national territory, and his identification with a fixed set of coordinates became impossible. This perpetual motion is the etymological foundation of the surprising statement that even if he is – formally speaking – a Polish citizen, not settling anywhere for significant periods of time, Achimescu does not exist in any country. [...]
Until the year 2000, his works, representing either individuals or homogeneous crowds, featured a hieratic, static expression. There were people standing still, fixed at various evolutionary stages, as symbols, dizzily multiplied in depersonalized conglomerates.
The works from 2000 on have the succinct character of a sketch, a note, a stenograph. Drawings become more mobile, the topics multiply, the rigid character disappears, histories and collective chronologies are mixed with the subjective ones.
An element that I found surprising and extraordinary in the works and personality of Achimescu is the mixture of ideas and idyll. A hero and a victim of globalization, Achimescu wages an ideological war for truth and absolute meaning in art, but at the same time he practices an individualistic culture, based on simple, everyday methods. His works are like television: polyvalent, univalent, or bivalent. The polyvalence leads to progress, the univalence generates success and popularity, and the bivalence always generates problems. [...] Achimescu analyzes and projects in conjunction with personal and social realities, still having the nostalgia of the artist-hero.
As topographically detached and multiculturally mixed as he is, it would not surprise me to see him one of these days as Cat Stevens: converted to Islam, changing his name to Ivan Turbincă, with a flamenco swimsuit and an Indian sari, travelling with a suitcase full of computers and digital equipment or protesting using the slogan "Television lies!" In his lack of respect for the consensual directives of society, he would not be surprised either if he would be treated with suspicion by the authorities.
I already know what I would tell him in such a circumstance: "It's a wild world."

(catalog text, 2005)

Translated by Daniel Clinci



Sus: *Al treilea oraș*, Muzeul Kantor, Cracovia, 1991-2011.
Top: *The Third City*, Kantor Museum, Cracovia, 1991-2011.

Jos: *Erem*, digul Muelle, Antofagasta, Chile (detaliu), 2016.
Credit foto Sebastian Andres Rojas Rojo.
Bottom: *Erem*, Muelle pier, Antofagasta, Chile (detail), 2016.
Photo credit: Sebastian Andres Rojas Rojo.

ADRIANA BLENDEA
VIATICUM
Text: Ramona Novicov

Nu ştiu să fi găsit, până la aceste *Frământări* ale Adrianei Blendea, o metaforă plastică atât de profundă pentru *Viaticum*, merindea ce ţi se dă pentru călătoria simbolică la capătul căreia există şansa să înţelegi ceva esenţial despre propria ta existenţă şi poate, *pars pro toto*, şi despre ceva mai mult.
Frământări din izolare (martie-aprilie-mai 2020) – astfel şi-a intitulat Adriana galeria de portrete modelate din miez de pâine şi apoi din lut acrilic, stând acasă în primele luni ale pandemiei. Pentru un om a cărui *acasă* înseamnă Paris şi şantierele de restaurare de la Saint Germain des Prés, Musée Carnavalet, Petit Palais, Versailles, dar şi nucul din Gureni, fiecare cap modelat pare un dumicat pentru o anume călătorie. Asemeni unui *poverello* ce pictează febril, în claustrul lui, sinopii cu scene din Apocalipsă, Adriana plăsmuieşte la capetele degetelor ei golemi liliputani, mici făpturi derizorii, personaje decapitate urcate pe ţepuşe ca pe socluri de statuie, expuse pe panouri cu filtre de tifon, în rame sau sub clopote de sticlă, aidoma unor relicve. Unele sunt colorate şi poleite cu foiţă de aur, altele sunt nude, altele sunt lăsate să se descompună pe mai departe în lanţul trofic. Un cap stă lângă dublul lui în negativ, generând, împreună, un insolit plan zero al contrastului simultan. Un fastuos *pot-pourri* pare desprins din Cartea Ecclesiastului. Unele chipuri sunt golite de substanţă şi devin măşti, altele sunt zăbrelite, stând tăcute în umbra propriului gol, a propriei nonexistenţe.
Deşi sumar conturate, toate aceste plăsmuiri febrile au personalitate distinctă, descinzând din familia capetelor de prizonieri ai lui Jean Fautrier sau de torturaţi ai Magdalenei Abakanowicz. Împreună alcătuiesc un memorial de buzunar la purtător, un altar mobil, poverist, de campanie. Şi un *Viaticum* pentru cei aflaţi, cu voia sau fără voia lor, în călătoria pe un drum ce deja îi conţine.

Notă biografică:
Adriana Blendea este stabilită la Paris din 1988, unde, în paralel cu activitatea de creaţie, restaurează opere de artă aparţinând patrimoniului naţional francez. Expune frecvent în saloanele pariziene de artă contemporană, precum şi în galerii din Franţa, Belgia, Statele Unite. A deschis ample expoziţii personale la Paris (I.C.R. 2006, Galeria Carlamagna, 2010 şi 2012, Galeria J.J. Coquery, 2017-2018), în Belgia (Galeria VonVollenhoven, 1999) şi în România (Centrul de Artă Palatele Mogoşoaia, 2006, Muzeul de Artă Cluj-Napoca şi Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, 2007). Lucrările sale se află în colecţii muzeale naţionale şi particulare din România, Franţa, Belgia, Olanda, Germania, Irlanda, Coreea, Statele Unite ale Americii.

I had not known, until these *Modellings* of Adriana Blendea, of such a profound plastic metaphor for the *Viaticum*, the food that is offered for the symbolic journey at the end of which there is a chance to understand something essential about your own being and maybe, *pars pro toto*, even something more.
Modelling in isolation (March-April-May, 2020) – this is the title Adriana gave to her gallery of portraits modelled in bread and then in acrylic clay, during the isolation in the first few months of the pandemic. For someone whose *home* is Paris and the restoration grounds at Saint Germain des Prés, Musée Carnavalet, Petit Palais, Versailles, but also the walnut tree in Gureni, the modelled heads seem like rations for a certain journey. Like a *poverello* intensely painting scenes of the Apocalypse in solitude, Adriana makes lilliputian golems with her fingertips, small impermanent creatures, decapitated characters mounted on stakes, like statues on stands, displayed on panels with gauze filters, in frames, or under glass domes, like relics. Some are colored and enveloped in gold foil, some are nude, some are left to decompose in the food chain. A head sits near its negative double, generating together a plan zero of simultaneous contrast. An amazing melting pot seems to be taken straight from the Ecclesiastes. Some faces are emptied of all substance and become masks, others are behind bars, sitting silently in the shadow of their own void, their own non-existence.
Even if they are summarily realized, all these intense creations have a distinct personality, descending from the prisoner heads of Jean Fautrier, or the tortured ones of Magdalena Abakanowicz. Together, they make up a pocket memorial, a mobile altar in Arte Povera style, and a *Viaticum* for the ones who, willingly or not, find themselves on a journey that already contains them.

Biography:
Adriana Blendea moved to Paris in 1988, where she restores artworks belonging to the French national heritage, alongside her own creative activities. She frequently exhibits at Parisian contemporary art salons and at galleries from France, Belgium, the United States. She had personal exhibitions in Paris (ICR, 2006, Carlamagna Gallery, 2010 and 2012, J. J. Coquery Gallery, 2017-2018), Belgium (Von Vollenhoven Gallery, 1999), and Romania (Mogoşoaia Palace Art Center, 2006, Cluj-Napoca Museum of Art, 2007, Criş Country Museum, Oradea, 2007). Her works are found in national and private collections in Romania, France, Belgium, The Netherlands, Germany, Ireland, Korea, and the United States.

Translated by Daniel Clinci

▲ *Mur d'atelier Mai 2020*, dimensiuni variabile, ulei pe pânză şi tehnică mixtă cu miez de pâine.
Mur d'atelier May 2020, variable sizes, oil on canvas and mixed media with bread crumbs.

◄ *Tête rouge*, 22x15cm, tehnică mixtă cu miez de pâine.
Tête rouge, 22x15cm, mixed technique with bread crumbs.

ILEANA SZÀSZ ALBICI

Fiică a cuplului de artiști Lia și Dorian Szàsz, Ileana deprinde meseria picturii în atelierul părinților săi. În anii 1970 deschide câteva expoziții personale și participă la diverse expoziții de grup, ca și la toate Saloanele Oficiale de pictură, sculptură și grafică. În 1977 devine, la 19 ani, cea mai tânără membră a UAP. În 1981 se stabilește definitiv în Elveția împreună cu soțul său Antonio Albici. În anii 1980 participă la expoziții de grup la galeria Sonia Zannettacci și la Muzeul Municipal din Geneva. În 2012 are o expoziție personală la Springer Gallery, Berna. În 2017, e parte a expoziției *O familie de artiști din Epoca de Aur*, de la Galeria Romană din București, în care sunt expuse lucrări de Lia Szàsz, Dorian Szàsz, Ileana Szàsz și Antonio Albici.

„Ileana Szàsz practică o pictură de un realism luminos, aerian, aproape evanescent, în care precizia formelor e atenuată de tenta plată și epurată a culorilor, ca și de decupajul incitant al părților compoziționale care contrazic logica noastră imediată. Fotorealismul de tip pop-art, preluat de la părinții săi, cunoscuți pentru introducerea acestui curent în România anilor '60, se modulează și se nuanțează la Ileana Szàsz printr-o certă dimensiune poetică, care adaugă un strop de idealitate picturii sale.” (Magda Cârneci)

As the daughter of artist couple Lia and Dorian Szàsz, Ileana learns the skill of painting in her parents' studio. In the 1970s she has a few solo shows and takes part in various group exhibitions, as well as in all official painting, sculpture, and graphic art Salons. In 1977, at 19, she becomes the youngest member of the Visual Artists' Union. In 1981 she moves to Switzerland together with her husband Antonio Albici. In the 1980s she takes part in group shows at the Sonia Zannettacci Gallery and at one of Geneva's municipal museums. In 2012 she opens a solo exhibition at Springer Gallery, Bern. In 2017 she is part of the exhibition *O familie de artiști din Epoca de Aur* [*A Family of Artists from the Golden Age*], at Galeria Romană in Bucharest, which a selection of works by Lia Szàsz, Dorian Szàsz, Ileana Szàsz, and Antonio Albici.

“Ileana Szàsz creates paintings of a luminous, airy, almost evanescent realism, in which the precision of form is tempered by the rather flat, austere color palette, as well as by the stimulating cropping out of compositional components which go against our immediate logic. Pop-art-style photorealism, which she took from her parents, known for introducing this style in 1960s Romania, is reshaped and nuanced in Ileana Szàsz's work through a definite poetic dimension, which adds just a touch of idealism to her painting.” (Magda Cârneci)

Translated by Rareș Grozea

▲ ***ZARAZA*****, 120 x 120 cm, ulei pe pânză, 2019. Prin amabilitatea artistei.**
ZARAZA, 120 x 120 cm, oil on canvas, 2019. Courtesy of the artist.

◄ ***DVORAK*****, 120 x 90 cm, ulei pe pânză, 2018. Prin amabilitatea artistei.**
DVORAK, 120 x 90 cm, oil on canvas, 2018. Courtesy of the artist.

ILEANA PASCALAU

Ileana Pascalau este o artistă care s-a născut și a studiat arta în România, și este stabilită în prezent la Berlin, unde și-a deteritorializat toată munca artistică. Ea descrie mai jos cum munca și preocupările sale artistice au fost impactate de mutarea sa:

„M-am mutat la Berlin în 2012, la scurt timp după ce îmi obținusem licența în arte vizuale la secția de Grafică din București. Cu câțiva ani înainte, la aceeași facultate, absolvisem studiul istoriei artei – un parcurs intelectual care și-a pus amprenta asupra muncii mele de artist. Schimbarea locului s-a petrecut din punctul meu de vedere cât se poate de lin. Plecarea în afară era echivalentă cu o plecare spre interiorul procesului artistic. Părăseam țara pentru a-mi continua studiile cu un Master la Universität der Künste Berlin, iar pașii mi-au fost înlesniți de faptul că obținusem o bursă DAAD. Știm cu toții cât de vitală e, pentru orice fel de studiu, liniștea provenită din existența unui sprijin financiar. Fără acea bursă nu aș fi plecat atunci.
Institutul unde urma să studiez era plin ochi de alții ca mine: artiști veniți din toate colțurile lumii. Ni se părea foarte firesc să ne dorim să ne aflăm în acel oraș unde arta actuală e la ea acasă. O privire asupra trecutului ne reamintește cât de înrădăcinată în tradiția artistică este practica plecării în scopul cunoașterii. Îmi vin în minte în primul rând acele *Italienischen Reisen* («Călătorii în Italia») ale Renașterii, devenite o adevărată modă în secolul al XVIII-lea și care uneori se desfășurau pe parcursul mai multor ani. Resimțeam deci plecarea în spiritul unei inteligente continuități.
În cadrul acestui articol am fost întrebată cum m-a afectat, citez, *deteritorializarea* activității mele artistice. Sunt de părere că, dat fiind caracterul universal la care neîndoielnic aspiră arta, foarte mulți artiști sunt prin însăși natura acestei profesii încă de la bun început deteritorializați, sau mai degrabă – pentru a evita implicația semantică a vreunei pierderi și a o sublinia în schimb pe cea a unui câștig – poli-teritoriali.
Tot la o poli-teritorialitate se raportează și lucrările mele. În practica mea artistică sunt interesată să analizez fenomene vizuale contemporane cu ajutorul istoriei culturii. Istoria corpului și impactul ei asupra reprezentării și autoreprezentării sexualității în societatea actuală, sunt noțiuni cheie în cercetările pe care se bazează proiectele mele. Corpul uman privit într-un context cultural mai larg care de-a lungul vremii – prin teorii medicale, viziuni sociale și religioase – i-a influențat în mod definitiv istoria și percepția de către societate, reprezintă o temă centrală cu care lucrez.
În instalații, sculpturi și lucrări bidimensionale care explorează concepții despre frumusețe, coduri de comportament și de îmbrăcăminte, corpul femeii e analizat în relație cu norme sociale, roluri și prejudecăți provenite din anxietățile societății față de «natura femeii».
Sigur că într-un asemenea context am rămas foarte atentă la ceea ce se petrece în România, continuând să urmăresc situația socio-politică din țară. Acum doi ani am expus la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin o instalație care se raporta în mod explicit la

Ileana Pascalau is an artist who was born and studied art in Romania. Currently, she lives in Berlin, where she deterritorialized her entire artistic work. Below, she describes how her work and artistic interests have been influenced by this move:

"I moved to Berlin in 2012, shortly after I received my degree in visual arts from the department of Graphics, Bucharest. A few years before, at the same faculty, I had graduated from the art history program – an intellectual career which influenced my work as an artist.
My move happened as smoothly as possible, in my opinion. Leaving abroad was equal to leaving towards the inside of the artistic process. I was leaving my country to continue my studies with a Master's at the Universität der Künste in Berlin, and my journey was aided by a DAAD grant. We all know how vital the peace offered by the existence of a financial aid is for any kind of study. Without that grant I would not have left.
The institute where I was supposed to study was full of others like me: artists from every corner of the world. It seemed natural for us to want to be in that city, the home of contemporary art. Looking back, we can see that this practice of leaving to gain knowledge is rooted in the artistic tradition. Those *Italienischen Reisen* ('Travels in Italy') during the Renaissance come to mind, a fashionable thing during the 18th century which sometimes took multiple years to complete. I perceived my journey in the spirit of an intelligent continuity.
In this article, I was asked how the 'deterritorialization' of my artistic activity affected me. I believe that, given the universal character to which art aspires, many artists are deterritorialized from the beginning by the nature of the profession, or rather, to avoid the semantic implication of a loss and to underline one of a gain, they are poly-territorial.
My works are related to a certain poly-territoriality. In my artistic praxis, I am interested in analyzing contemporary visual phenomena with the aid of cultural history. The history of the body and its impact on the representation and self-representation of sexuality in contemporary society are key concepts in the research that forms the basis of my projects. The human body, in a wider cultural context which throughout time – through medical theories, social and religious perspectives – radically influenced its history and social perception, represents the central topic of my work. In installations, sculptures, and bidimensional works that explore beliefs about beauty, behavior codes, and dress codes, the female body is analyzed in relation to the social norms, roles, and prejudices stemming from society's anxiety towards 'the nature of woman.'
Certainly, in such a context, I have remained very connected to everything that is happening in Romania and I have continued to closely follow the socio-political situation. Two years ago, I exhibited at the Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin an installation which was related to the drastic violence against women in Romania. In 2019, I had the opportunity to exhibit at the Kunsthalle Bega, Timișoara, a related installation about fear and the social restrictions that believed that a

▲ *Pretty consume/d*, rășină epoxidică, viermi, plexiglas, 30 x 25 x 10 cm, 2019.
Pretty consume/d, epoxy resin, worms, plexiglass, 30x25x10 cm, 2019.

◄ *Narratophilia*, cauciuc siliconic, tatuaj, carne măcinată, 26 x 23 x 3 cm, 2020.
Narratophilia, silicone rubber, tattoo, ground meat, 26 x 23 x 3 cm, 2020.

◄◄ *Imitatio Christie's*, beton, 60 x 21 x 7 cm, 2018.
Imitatio Christie's, concrete, 60 x 21 x 7 cm, 2018.

drastica violență împotriva femeilor din România. În 2019 am avut ocazia de a expune la Kunsthalle Bega din Timișoara o instalație conexă, despre frici și restricții sociale care au echivalat corpul femeii unui pericol ce trebuie «strunit».
Mă consider în continuare foarte legată de România și îmi doresc să expun mai des aici."

Ileana Pascalau (n.1985, Caransebeș, România) trăiește și lucrează ca artist vizual în Berlin.
Își obține licența în istoria artei la Universitatea Națională de Arte București. La aceeași universitate studiază apoi arte vizuale în cadrul secției de Grafică. A obținut burse de studiu și cercetare artistică (Reed Foundation Grant, burse DAAD, bursa Schleswig-Holstein) și a participat la programe de rezidență pentru artiști precum Rondo-Atelierstipendium Graz și rezidența pentru artiști oferită de Institutul Cultural Român din Paris. Între 2010-2012 lucrează ca asistent universitar în cadrul Facultății de Arte Plastice din București. Cu sprijinul unei burse DAAD pentru artiști (2012-2014) își încheie studiile de master la Universität der Künste Berlin. Din 2017 este doctorand în arte vizuale și predă cursuri de istoria artei în cadrul Muthesius Kunsthochschule Kiel.

woman's body is a danger that needs be 'restrained.'
I am still connected to Romania and I wish to exhibit more here."

Ileana Pascalau (b. 1985, Caransebeș, Romania) lives and works as a visual artist in Berlin. She received her degree in art history from the National University of Arts, Bucharest. At the same university, she later studied visual arts at the department of Graphics. She received study and artistic research grants (Reed Foundation Grant, DAAD, Schleswig-Holstein) and she participated in artist residency programs such as Rondo-Atelierstipendium Graz and the one offered by the Romanian Cultural Institute in Paris. Between 2010 and 2012 she worked as an Assistant Professor at the Faculty of Plastic Arts in Bucharest. Aided by a DAAD grant, she graduated from the Master's program at Universität der Künste, Berlin. Since 2017, she has been a doctoral student and she has been teaching art history classes at Muthesius Kunsthochschule Kiel.

Translated by Daniel Clinci

BODY SHIFT ERGO DRIFT. Credit foto / photo Tor Jonsson, 2018.

RALUCA CROITORU

Raluca Croitoru este o artistă născută în Constanța și stabilită în prezent în Rotterdam. Practica sa artistică îmbină abordări multidisciplinare din sfera artelor vizuale, a coregrafiei și a performance-ului. Mutarea sa în Olanda a venit ca o continuare firească a studiilor sale, deși inițial nu plănuise acest lucru. Însă, după cum relatează însăși artista, contextul artistic al Rotterdamului a convins-o să stea:

„Când am plecat din țară, nu am plecat cu gândul că o să mă stabilesc în altă parte. Mă gândeam că după cei doi ani de master o să mă întorc și o să-mi continui practica cu ajustările de rigoare, cum se întâmplă de obicei după orice ieșire din zona de confort. Asta avea loc acum șase ani, însă efectele au fost mai mari decât am anticipat în momentul respectiv.
Cei doi ani de master au creat un context extrem de benefic pentru mine, au venit cu multă noutate în plan teoretic și am fost înconjurată de artiste și artiști cu practici care m-au inspirat foarte mult și cu care am format tot soiul de micro colaborări. Faptul că am fost ascultată și încurajată să experimentez și să îmi caut și justific propriile interese, să îmi înțeleg propria voce și alte puncte de vedere, mi-au oferit și multă libertate în exprimare și multă responsabilitate. Am învățat să-mi creez o disciplină proprie de lucru și, în situațiile în care asta nu a funcționat, să înțeleg ce carențe am și cum pot să le îmbunătățesc.

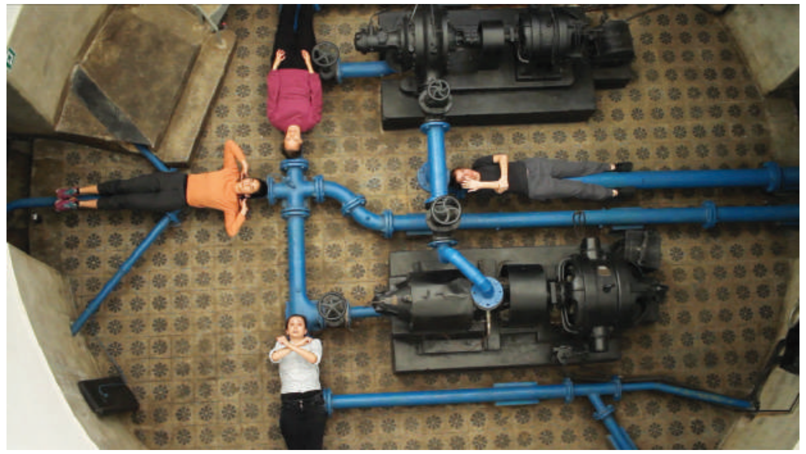
Raluca Croitoru is an artist born in Constanța, who currently lives in Rotterdam. Her artistic praxis combines multidisciplinary approaches from the domains of visual art, choreography, and performance. Her move to the Netherlands was a natural continuation of her studies, even if she did not initially plan this. However, as the artist herself recognizes, Rotterdam's artistic milieu convinced her to stay:

"When I left the country, I did not think that I would remain somewhere else. I thought that after my two years of Master studies I will return and continue my work with the necessary adjustments, as it is usually the case after every experience outside the comfort zone. This was happening six years ago, but the effects have been greater than I anticipated at that moment.
The two years of Master studies created an extremely beneficial context for me, with a lot of novelties from the point of view of theory, and I was surrounded by artists with approaches that inspired me greatly and with whom I established all sorts of micro-collaborations. The fact that I was listened to and encouraged to experiment and to seek and justify my own interests, to understand my own voice and other points of view, offered me a lot of responsibility and a lot of freedom of expression. I learned to create my own work discipline and, when that did not function, to understand what is lacking and to improve.

După master, eu și alți patru colegi am reușit să închiriem un studio *anti-kraak*, adică o formă de ocupare legală a unei clădiri pe termen limitat. Așa am creat ONONO, un spațiu de proiecte în care aveam și studiourile noastre, unde am organizat expoziții, proiecții de film, concerte, performance-uri, seri de jocuri. Întâmplându-se destul de spontan totul, fără a urmări o agendă strictă, am învățat din mers cum să lucrăm fără ierarhii, cum să ne împărțim rolurile de la un proiect la altul. ONONO mi-a îmbogățit modul de lucru prin partea de curatoriere colectivă a spațiului și prin redefinirea unor criterii personale vizavi de ce înseamnă o instituție de artă, cum gestionez relația cu artiștii și cu publicul, ce implicații aduce alegerea de a opera fără fonduri.
Legat de fonduri, un aspect care are consecințe importante asupra practicii mele artistice este că am putut aplica de la început la burse de studiu sau burse de creație. Ele m-au ajutat sa mă susțin financiar mai ales în anii de studiu și să mă concentrez pe partea artistică. Plus că majoritatea burselor la nivel local sau național sunt gândite să acopere o perioadă variabilă de timp pentru cercetare și implementare, pe care de obicei o definești în funcție de scopul și de anvergura proiectului, și care poate să varieze de la câteva luni la unu, doi ani. Cred că o astfel de abordare îți permite să trasezi o direcție de lucru și să-ți acorzi suficient timp și energie pentru a realiza o lucrare, să nu faci totul pe grabă și să poți să experimentezi cu medii diferite."
Raluca este absolventă a programului de masterat în arte din cadrul Piet Zwart Institute din Rotterdam și a programului de licență al Universității de Arte București, secția Foto-Video.
Între 2016 și 2019 a curatoriat colaborativ spațiul independent de proiecte ONONO din Rotterdam. În 2018 a co-fondat palier.ro, un proiect care își dorește să crească vizibilitatea atelierelor de reparații din București. Lucrările ei au fost prezentate la Time Based Art Festival, Portland; Art in General, New York; Skånes Konstförening, Malmö; Muzeul Național de Artă Contemporană, București; Yellow Brick, Atena; Bienala Art Encounters, Timișoara; W139, Amsterdam.

After graduation, four other colleagues and I managed to rent an *anti-kraak* studio, which is a form of legal occupation of a building for a limited period. Thus, we created ONONO, a space for projects where we also had our studios, in which we organized exhibitions, film projections, concerts, performances, game nights. Everything happened almost spontaneously, without a specific agenda, so we learned how to work without hierarchies, how to share our roles from one project to the next. ONONO enriched my way of working regarding the collective curation of space and by redefining personal criteria regarding what an art institution means, how to manage the relation with the artists and with the audience, what implications are brought about by the decision to work without funding.
From the point of view of funding, an aspect that has considerable importance in my artistic practice is the fact that I was able to apply from the beginning for study grants or creation grants. These were my financial support especially during my years of study, and they helped me focus on my creative activities. Moreover, most of the local and national grants are designed to cover a variable period of time for research and implementation, which is usually defined according to the scope and purpose of the project, and which can vary from a few months to one or two years. I believe that such an approach allows one to set a direction and to have enough time and energy to create a work, to avoid doing everything in a hurry, and to experiment with different media."
Raluca is a graduate of the MA program from the Piet Zwart Institute of Rotterdam and of the BA program from the Bucharest University of Arts, department of Photo-Video Art.
Between 2016 and 2019 she collaboratively curated the independent space ONONO in Rotterdam. In 2018, she founded palier.ro, a project that wants to increase the visibility of Bucharest repair workshops. Her works were displayed at the Time Based Art Festival, Portland; Art in General, New York; Skånes Konstförening, Malmö; the National Museum of Contemporary Art, Bucharest; Yellow Brick, Athens; the Art Encounters Biennial, Timișoara; W139, Amsterdam.
.
Translated by Daniel Clinci

To Cast A Shadow. Credit foto / photo Dan Fogarty, 2017.



Suite For The Office. Credit foto / photo Ovidiu Zimcea, 2017.

IOANA VREME-MOSER
CIRCUIT BOARD CHIC

Interviu de Miron Ghiu

Ioana Vreme-Moser, artistă și naratoare transmedia originară din Timișoara, cercetează încă din 1999 relațiile dintre (propriul) corp și circuite. În 2016 pleacă cu o bursă Erasmus în Berlin, unde devine fascinată de viața culturală a orașului și se decide să rămână. Se integrează rapid într-un colectiv tânăr de artiști pe care îi asistă în diverse proiecte pentru a se susține financiar. În prezent, practica sa se află la intersecția dintre muzică, tehnologie și performance art, iar proiectele ei au fost prezentate deja în numeroase contexte internaționale. Ioana Vreme-Moser este, totodată, invitată la toate festivalurile de new media și muzică experimentală din țară și este o prezență constantă la festivalul Simultan, din orașul său natal, Timișoara.
Sinesteziile și simbiozele organic/electronice pe care le creează, provocându-și publicul prin instalații interactive de sine stătătoare sau performance-uri, pun aproape de fiecare dată noi semne de întrebare apropo de cât de departe se poate merge în zona „gri" a experimentului audio/video/tactil. Prezentă în peste 30 de expoziții și festivaluri de-a lungul timpului, pornind cu festivalul Simultan care a făcut-o celebră, Ioana nu practică acel gen de artă din care nu înțelegi nimic dacă nu citești textul curatorial. Având un background solid în balet, ea știe să-și exploreze propriul trup arătat lumii (de exemplu prin machiaj conectat la circuite) dar și să provoace spectatorii prin abordări noi care variază, stilistic, de la noise generat live (nerepetabil) până la zona deja clasicizată a muzicii electro-acustice. Alter-ego-ul ei, *Coquetta*, despre care vom vorbi pe larg mai jos, se bazează atât pe experimentul pur, *do-it-yourself*, cât și pe obiecte găsite sau fetișizate (pantofi roșii transformați în sintetizatoare, de exemplu). Zona ei principală de interes, în căutările pe care (și) le provoacă, se bazează pe interacțiunile dintre digital și organic, dintre virtual și real și, mai ales, dintre corp și meta-corp, care este, evident, alterabil cu ajutorul tehnologiei. Pe lângă umorul pe care îl practică subtil în lucrările ei, care de multe ori implică un fir narativ, Ioana Vreme-Moser se bazează pe electronicele aruncate lângă gunoi de berlinezi, alături de care locuiește de câțiva ani, circuite pe care le modifică după bunul plac, sculpturi sonore, tehnologii scoase din uz sau, pur și simplu, instrumente inventate și bricolate chiar de ea.

MIRON GHIU: Lucrările tale se situează la intersecția dintre artă vizuală, sonoră și performance. Având în vedere background-ul tău în balet, putem spune că tu ești un performer la bază care s-a apucat ulterior și de muzică electronică? Cum ai reușești să găsești acest echilibru?
IOANA VREME - MOSER: Am baletat în copilărie și desenat în paralel. Prefer să pun desenul ca element de legătură între tot ce am făcut până acum. Baletul m-a introdus în lumea scenei, a machiajului și a liniilor desenate prin mișcare. Am abordat electronica prin

Ioana Vreme-Moser is an artist and transmedia narrator originally from Timișoara. Since 1999 she has been investigating the relations between bodies (her own especially) and circuitry. In 2016, she sets off to Berlin with an Erasmus scholarship and quickly becomes entranced by the city's vibrant cultural life, and decides to stay. She quickly becomes part of a young artists' collective and assists her mates in various projects in order to financially support herself. Presently, her practice sits at the intersection between music, technology, and performance art, and her projects have already been presented in numerous international contexts. Ioana Vreme-Moser is also constantly invited to any and all new-media and experimental music festivals in Romania and is a constant presence at the Simultan festival, in her hometown of Timișoara.
The kinds of organic-electronic synesthesia and symbiosis that she creates, challenging her audience through interactive installations or performance pieces, almost always push the boundaries into this "grey" area of audio/video/tactile experimentalism. Having taken part in over 30 exhibitions and festivals over the years, starting with the Simultan festival, which made her famous, Ioana does not make the kind of art that you can't understand if you don't read the exhibition text. With a solid background in ballet, she knows how to explore and exhibit her body (for instance through make-up connected to circuits) but also how to challenge viewers through new approaches which run the stylistic gamut from live (unrepeatable) noise to the already established field of electro-acoustic music. Her alter ego *Coquetta* (more on her later) bases her practice both on pure, do-it-yourself experiment and on found or fetishized objects (like a pair of red stilettos turned into synthesizers). Her main area of interest in her explorations is based on the interactions between digital and organic, between virtual and real, and, especially, between body and meta-body, which can of course be altered through technology. Besides the subtle humor in her works, which is often based around a narrative thread, Ioana Vreme-Moser makes use of electronic devices discarded by Berliners (among whom she has been living for a few years), sound sculptures, obsolete technologies, or instruments that she invents or assembles herself.

MIRON GHIU: Your works are situated at the intersection between visual, sound, and performance art. Given your background in ballet, could one say you are a performer that later took up electronic music? How did you manage to find a balance?
IOANA VREME-MOSER: When I was a child, dancing ballet and drawing went on in parallel. I prefer to see drawing as the lynchpin of everything I've done so far. Ballet introduced me into the world of the stage, make-up, and lines traced through movement. I

Coquetta în performance la *Schizophonia*, Festivalul Simultan 2018.
Coquetta in performance at *Schizophonia*, Simultan Festival 2018.

desen, diagrame care funcționează. Linii de cupru și noduri formate din semiconductori și elemente pasive. Sunetul e compus din alternanțele și mișcările de electroni în circuit. Când compun, mă gândesc inițial la bucățile de circuit și interacțiunea dintre elemente. Adeseori pornesc cu o imagine a cum va arăta și funcționa un instrument ca mai apoi să asortez circuitele generatoare de sunet. Apropo de experiența mea în balet, mi se pare că am continuat să fac același lucru dar prin alte metode. Cochetam cu ideea de multidisciplinaritate de mult timp, m-am fofilat de la mediu la mediu până când am găsit o umbrelă sub care să pot integra diverse practici.

MG: Când ai simțit nevoia să introduci și elementul performativ, clasic, în arta ta?
IVM: De la început am vrut ca instrumentele sau obiectele sonore pe care le construiesc să performeze singure, ca să mă pot sustrage de la obligațiile de a mă prezenta în persoană. Situația s-a schimbat când am început să construiesc sintetizatoare. Cineva trebuia să le pornească și să le învârtă potențiometrele. Din acel punct am început să apar pe scenă lângă ele cu beneficiul experienței scenice câștigate din baletat.

MG: Aș vrea să vorbim puțin despre *Coquetta*, cea mai cunoscută lucrare de-a ta. Pare un proiect pe care îl îmbunătățești constant. Putem vorbi despre *Coquetta* ca un fel de alter ego? Cum vezi tu lucrarea, care a fost ideea de bază de la care ai plecat și cum vezi mai departe evoluția sa?
IVM: A devenit un alter ego în timp. Am pornit prin a salva o trusă de machiaj din gunoi (e incredibil câte lucruri funcționale se aruncă aici). Inițial am fost interesată să transform obiecte feminine și componente electronice uzate pentru a scoate zgomote. Mai apoi am fost fascinată de ritualul machiajului și al cochetăriei, dar și de partea tehnologică implicată în tot procesul, de-a lungul istoriei. Mi-am croit personajul pornind de la aspirațiile mele de fetiță influențată de reclamele din anii 2000. *Coquetta* trebuia să fie o divă absolută cu talie subțire care se machiază și înfrumusețează excesiv. *Instrumentariumul* l-am construit pe baza ustensilelor cosmetice. Sunetele le-am acordat în funcție de toxicitatea substanțelor aplicate pe piele, de exemplu: plumbul leagă împreună istoria rujului și a cositorului, aici mi-a fost clar că va trebui să îl fac să sune disonant. Pentru fiecare apariție construiesc o *Coquetta* diferită adaptată la spațiul în care urmează să pășesc. În Coreea

approached electronica from a drawing perspective, through functional diagrams. Copper wires and nodes made of semiconductors and passive elements. The sound is composed of the alternations and movements in the circuit. When I compose, I first think of the little bits of circuitry and the interaction between the elements. Oftentimes I start out with an image of how an instrument would function and look like and then adjust the sound-generating circuits. Regarding my experience with ballet, it seems to me that I have continued doing the same thing, only with different methods. I flirted with the idea of interdisciplinarity for some time. I drifted from medium to medium until I found myself an umbrella under which to integrate various practices.

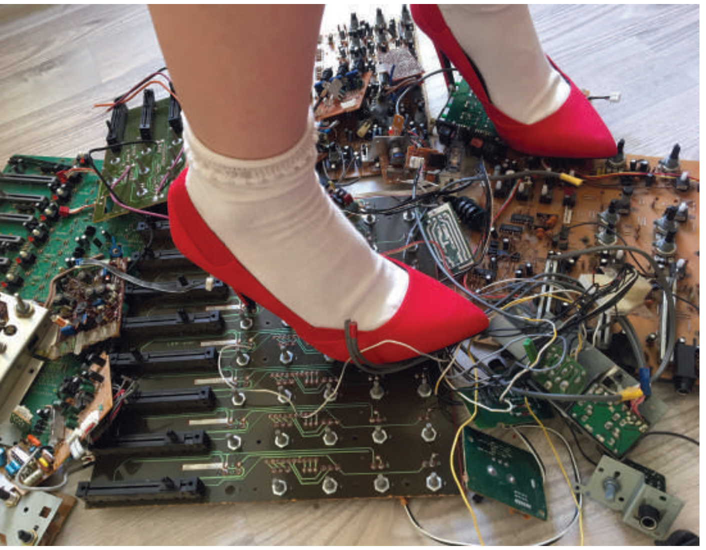
MG: When did you feel you had to introduce the classic performative element into your art?
IVM: From the very beginning I wanted the instruments or sound objects that I built to perform on their own, to eliminate the need for me to appear in person. The situation changed when I began building synthesizers. Someone had to switch them on and turn their potentiometers. From that point on I began appearing on stage with them, having the added benefit of my ballet stage experience.

MG: I'd like to talk a bit about *Coquetta*, your most famous work. It seems like a project you are constantly improving. Can we speak of *Coqüetta* as a kind of alter ego? How do you see this work, what is the idea you started from, and how do you see its development?
IVM: Over time it did become an alter ego. It started after I salvaged a make-up kit from the trash (it's amazing how many functional things get thrown away here). My initial intention was to transform women's items and used electronic appliances into sound machines. I then became interested in the ritual of applying make-up and of coquetry, and also in the technology involved in the process, throughout history. I tailored my character starting from my aspirations as a little girl influenced by ads in the 2000s. *Coquetta* was to be an absolute diva with a slim waist and excessive make-up and beauty habits.
I built my instruments based on cosmetic tools. I assigned each sound according to the toxicity of the substance applied to the skin. For example lead binds the history of lipstick to that of solder. I knew I would have to give it a dissonant sound.
For each appearance I construct a different *Coquetta*, one adapted to the space I am about to enter. In South Korea, for example, I designed a *Coquetta* with electric USB hair curlers and other local "beauty" devices. I don't yet know how far I will take the character, but I may come up with a few pandemic versions. *Corona Coquettrona*.

MG: Please tell me a bit about what you call *Beauty Machinery*. How does the sound change in time under the influence of the make-up? Is the make-up kit the only instrument?
IVM: *Beauty Machinery* is the whole compendium of electronic machines that I've developed in time. From ultrasonic perfume to pressure-resistive stilettos to

de Sud, de exemplu, am tehnologizat o *Coquetta* cu bigudiuri electrice pe USB și alte device-uri locale de „înfrumusețat”. Deocamdată nu pot să-mi dau seama cât de departe voi duce personajul dar s-ar putea să scot câteva variante de pandemie. *Corona Coquettrona*.

MG: Te rog descrie-mi ceea ce numești *Beauty Machinery*. Cum se modifică, în timp, sunetul, influențat fiind de machiaj? Trusa e singurul instrument?
IVM: *Beauty Machinery* e întregul compendium de mașinării electronice pe care le-am dezvoltat de-a lungul timpului. De la parfumeria ultrasonică la papucii rezistivi, la fardurile motorizate, toate sunt parte dintr-un salon cosmetic improvizat. Performance-ul urmărește procedurile standard de machiaj. Fiecare pas cosmetic este desemnat de un sunet propriu, fondul de ten, de exemplu, așează un sunet zgrunțuros de fierăstrău, pe care urmează să clădesc compoziția ulterioară. Senzorii introduși în pudriere trimit un anumit voltaj care modifică oscilația unui generator de ton sau frecvența unui filtru. În mare parte circuitele cu care operez sunt din seria celor de bază, analogice, cu modificări proprii. Anumite instrumente au fost gândite cu un circuit separat: de exemplu, rujul la atingerea pe buze devine o freză de dentist datorită unei cascade de porți logice CMOS (Complementary Metal-Oxide Semiconductor). Cutiile de peruci în care stau instrumentele de bază operează și singure. Ritualul de aplicat parcurge molcom masa de machiaj până la rujare.



Imagine din video *Circuit Fetiche*, 2019.
Video still. *Circuit Fetiche*, 2019.

MG: Ai *Coquettronizat* multiple obiecte, precum vechii tăi pantofi roșii, la care ai adăugat oscilatoare controlate in tensiune precum și multiple intrări, care îmi amintește de un mini sintetizator modular. Căror obiecte mai urmează să le adaugi electronice?
IVM: Momentan lucrez la o valiză-salon de machiaj pentru eventualitatea în care voi călători din nou după pandemie. Lunile trecute am finalizat împreună cu partenerul meu *Titstronics*, un sintetizator de bust, purtabil, care urmează să fie integrat în arsenal. Oricum sunt preocupată să aduc instrumentele într-un format mai modular, compact și versatil.

motorized eyeshadow, all are part of an improvised beauty salon. The performance follows standard make-up procedure. Every cosmetic step is designated by its own sound. The skin foundation, for example, is a raspy sound made with a saw, on which I then build the composition.
The sensors introduced in the powder containers emit a certain charge that then changes the oscillation of a tone generator or the frequency of a filter. The circuits I work with are, for the most part, basic, analogue, with some personal modifications. Certain instruments were conceived with a separate circuit: for example, the lipstick, upon contact with the lips, becomes a dentist’s drill due to a series of CMOS (Complementary Metal-Oxide Semiconductor) logic gates. The wig boxes, where the basic instruments are, can operate on their own as well. The cosmetic application ritual follows gently on the makeup table until the lipstick is applied.

MG: You have *Coquettized* multiple objects, like your red stilettos, to which you added voltage-controlled oscillators as well as multiple entrances, which reminds me of a mini modular synthesizer. What other objects will you transform with electronics?
IVM: At the moment I’m working on a suitcase that doubles as a make-up studio in case I decide to travel after the pandemic. During the last few months my partner and I finished *Titstronics*, a wearable breast synthesizer that will soon be integrated into my arsenal. In any case, I aim to make my instruments into a more modular, compact, and versatile format.

MG: What do you think of the symbiosis between performer and the circuits they create/modify at will?
IVM: During the performance I apply layer after layer of make-up, altering my appearance in an excess of color. The sound builds up in parallel towards a noisy crescendo. The instruments simultaneously apply color pigments to my face and electrical currents to the circuits. The transformation takes place in parallel, symbiotically.

MG: Besides the circuitry that you modify yourself, what electronic instrument would you like to use?
IVM: There are many historical instruments that I would like to touch, but generally I prefer to work with my own circuits. Building instruments is always a big part of how I create electronic sounds. Personally I prefer to be able to configure the transistor drawings within the boxes. Usually I have a pretty clear idea of what I want to hear when I turn on the device, and the most direct path starts from a circuit diagram drawn on tracing paper.

MG: From *Kairotoskope* to *Tête-ài-tête* or *Kraftbox T10*, to *Fluid Memory*, your most recent installation, most of your works are perfectly suited for an art gallery or a museum. What is your relation to the white cube? Did you ever have connections with private galleries or collectors?
IVM: It’s not a very clearly defined relationship. I have exhibited and performed in a variety of contexts, but mostly within state galleries and media, noise, or electronic music festivals. I didn’t want to enter the “collectable” art scene. At the moment I make a living from workshops, other didactic activities, and performances.

► O serie de instrumente de machiaj sunt transformate în senzori electronici.
A series of makeup applicators are converted into electronic sensors.

MG: Ce înțelegi prin simbioza dintre performer și circuitele pe care le creează/modifică după plac?
IVM: În timpul performance-ului aplic straturi după straturi de machiaj, alterându-mi înfățișarea cu excese de culoare. Sunetul funcționează în paralel cu un crescendo zgomotos. Instrumentele de machiaj aplică simultan pigmenți pe față și curent electric pe circuite. Transformarea se petrece în paralel, simbiotic.

MG: În afară de circuitele pe care le modifici singură, ce instrument electronic ți-ar plăcea să folosești?
IVM: Sunt multe instrumente istorice pe care aș dori să le ating, dar în general prefer să manipulez circuite proprii. Construcția instrumentelor face mare parte din felul în care dau naștere sunetului electronic. Personal, prefer să pot configura desenele tranzistorizate din interiorul cutiilor. De obicei am o idee destul de clară a sunetului pe care vreau să îl aud când pornesc aparatul, iar cea mai directă cale pornește de la o diagramă desenată pe calc.

MG: De la *Kairotoskope*, *Tête-ài-tête* sau *Kraftbox T10* la *Fluid Memory*, cea mai recentă instalație a ta, majoritatea lucrărilor semnate de tine sunt numai bune de instalat într-o galerie de artă sau într-un muzeu. Care este relația ta cu the *white cube*? Ai avut vreo tangență cu galerii private sau colecționari?
IVM: Nu am o relație neapărat conturată. Am expus și performat în diverse contexte, dar în mare parte în cadrul galeriilor de stat, festivalurilor de arte media, noise, muzică electronică etc… Nu mi-am dorit să intru în scena de arte contemporane „colecționabile”. Deocamdată îmi susțin venitul din workshop-uri, alte activități didactice și performance-uri.

MG: Cum te raportezi la Berlin, mai ales la post-gentrificare? Cum arată „scena” de muzică underground/experimentală și mai ales cum e să trăiești în colectivul *T10*?
IVM: Mă uit mereu la Berlin ca la un nod de comunicare, toți vin, pleacă, dar mereu ne întâlnim aici. Lăsând la o parte techno-turismul, scena underground experimentală s-a îmbogățit cu tot influxul de artiști din toate colțurile lumii. Există un underground puternic în continuare dar, desigur, devine din ce în ce mai greu de excavat și găsit printre multitudinea de superficialitate. Mulți privesc foarte critic potențialul și viitorul orașului. Poate pandemia va opri gentrificarea. Cât despre *T10*, sunt înconjurată de artiști cu practici foarte diferite, ceea ce e un mare avantaj. În general mă bucur să fiu aici.

MG: Cum vezi, critic, „scena” alternativă din România?
IVM: Mi se pare că a ajuns într-un punct interesant și sunt curioasă să văd cum va evolua după sfârșitul pandemiei. Sper la un demers propriu și nu o reinterpretare a ceea ce se întâmplă în vest. România are un potențial fantastic când vine vorba de arte. Și mai sper ca scena artistică să se coaguleze și să se sprijine reciproc mai ales acum, în perioadă de criză.

Interviul întreg este disponibil pe website-ul nostru la https://revistaarta.ro/en/circuit-board-chick/

***Tiststronics*, sintetizator de bust. Credit foto: Raphael Wild.**
Titstronics, breast synthesizer. Photo credit: Raphael Wild.

MG: How do you relate to Berlin, especially post-gentrification? How is the underground/experimental music “scene” and, most importantly, how is living in the *T10* collective like?
IVM: I see Berlin as a node: people come and go, but we always meet back here. Techno-tourism aside, the underground experimental scene has been enriched by the artists coming here from all parts of the world. There is still a strong underground, of course, but it’s becoming harder and harder to dig it up from under all the superficiality.
Many have a very critical view of the city’s potential and future. Perhaps the pandemic will halt gentrification. As for T10, I’m surrounded by artists with very different approaches, which is a great advantage. Overall I’m glad to be here.

MG: What is your critical view on the alternative “scene” in Romania?
IVM: I think it has reached an interesting point and I’m curious to see how it will evolve after the pandemic. I hope it develops its own identity and not just a rehash of what’s happening in the west. Romania has great potential when it comes to art. And I also hope the art scene comes together and offers mutual support, especially now, in a time of crisis.

The full interview is available on our website: https://revistaarta.ro/en/circuit-board-chick/

Translated by Rareș Grozea

▲ **Festivitatea de premiere a Galei Premiilor UAP 2019, Combinatul Fondului Plastic, București.**
The award ceremony of the UAP Awards Gala 2019, Combinatul Fondului Plastic, Bucharest.

◄ **Trofeul Premiilor UAP 2019.**
UAP Awards Trophy 2019.

▼ **Copertă catalog: Premiile Uniunii Artiștilor Plastici din România 2019.**
Catalog cover: Awards of the Union of Visual Artists in Romania 2019.

PREMIILE UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA 2019

THE ROMANIAN VISUAL ARTISTS' UNION AWARDS 2019

Gala Premiilor UAP din 23 octombrie 2020, organizată în urma jurizării proiectelor importante derulate în anul 2019 pe toate domeniile de exprimare din zona artelor vizuale, s-a derulat pentru prima dată în istoria ei într-un context marcat de restricțiile provocate de pandemia declanșată la începutul anului.
Din acest motiv ceremonia decernării premiilor s-a desfășurat online, într-un spațiu de galerie în care au fost expuse lucrările premianților, fără spectatori, fără covor roșu și fără aplauze.
Bucuria succesului a fost trăită în mod individual de către fiecare laureat, dar și de noi toți ceilalți colegi și prieteni, martori la eveniment în spațiul virtual, cu emoția firească unui astfel de moment.
Generosul spațiu al Galeriei S.E.N.A.T. de la Combinatul Fondului Plastic, gazda evenimentului, a fost astfel martorul unui moment expozițional semnificativ ce a putut fi vizitat ulterior de colegi și de publicul consumator de artă.
Evenimentul Galei, programat inițial la Palatul Culturii din Iași în Sala Voievozilor, a fost relocat la CFP în urma suspendării, din cauza pandemiei, a tuturor acțiunilor culturale din oraș.
Mulțumim pe această cale tuturor celor care s-au implicat la Iași în pregătirea în detaliu a evenimentului începând cu Primăria orașului, Complexul Muzeal Moldova, Filiala Iași a UAP din România. Promitem că odată cu normalizarea situației vom fi onorați să putem organiza, în acest important centru cultural național, o Gală a Premiilor UAP.
Mulțumim de asemenea Ministerului Culturii pentru ajutorul financiar generos acordat într-un context dificil pentru economia țării. Sprijinul constant pe care l-am primit din partea ministerului pe toată această perioadă de criză ce a afectat puternic și sectorul cultural, ne-a ajutat să putem derula și alte proiecte de interes național.
Nu în ultimul rând, mulțumim tuturor artiștilor care nu au renunțat la efortul de a crea, expune și a ține viu interesul publicului pentru artele vizuale. Artiștii au produs în ciuda vremurilor opere semnificative pentru patrimoniul cultural național și au oferit astfel consumatorilor de artă acces permanent la creația contemporană.

Prof. univ. dr. Petru Lucaci
Președinte UAP din România

The VAU prize gala from October 23, 2020, organized after our judges looked at the major projects in all fields of visual art from the year 2019, has taken place, for the first time in its history, in a context marked by restrictions, due to the pandemic which broke out early this year. For this reason, the awards ceremony happened online, in a gallery space where the winners' works were exhibited, with no audience, no red carpet, and no applause.
The joy of success was experienced individually by each winner, but also by each of us, colleagues, friends, and witnesses to the virtual event, everyone feeling the excitement that such an event always produces.
The generous space of S.E.N.A.T. Gallery at Combinatul Fondului Plastic, the host of our event, witnessed an important exhibition, which could later be visited by our colleagues and art-viewers.
The gala, initially scheduled to take place at the Palace of Culture in Iași, in the Voivode Hall, was relocated to the CFP following the cancellation of all cultural events in the city due to the pandemic.
We would like to take this opportunity to thank everyone involved in the meticulous organization of the event, starting with the Iași City Hall, the Moldova Museum Complex, and the Iași branch of the VAU. We promise that, after the situation returns to normal, we will be honored to have the chance to organize a prize gala at this important cultural center.
We would also like to thank the Ministry of Culture for its generous financial help, which came in a difficult situation for the country's economy. The Ministry's constant support during this crisis period, which has strongly impacted the culture sector, helped us be able to undertake several nationally relevant projects.
Finally, we would like to thank all the artists who have not given up creating, exhibiting, and keeping the public's interest in visual art alive. In spite of the times, these artists have managed to create meaningful works for our national cultural patrimony and continued to make contemporary art accessible for art consumers.

Prof. univ. dr. Petru Lucaci
President of the Romanian VAU

Translated by Rareș Grozea

MARELE PREMIU
GRAND PRIZE
FLORIN CIUBOTARU

De câte ori mă aflu dinaintea unei lucrări de Florin Ciubotaru îi recunosc amprenta, dar sunt totuşi luat prin surprindere. Marea lui reuşită e dozajul inteligent dintre fidelitatea faţă de sine şi incapacitatea de a se repeta. Soliditate şi prospeţime, iată o combinaţie care se potriveşte mai curând arborilor, trunchi viguros şi reînnoire ciclică. Pictura lui Ciubo are farmecul spontan al creşterii vegetale, te odihneşte, te binedispune, te provoacă. Chiar când e gravă, când plonjează în inconfortabil şi insolit, rămâne tonică, o perpetuă sursă de jovialitate. Am să îmbătrânesc bucurându-mă de isteţimea artistică, de graţia fiecărei expoziţii. Cu Ciubo nu te poţi plictisi. Sub naturaleţea fiecărei compoziţii se simte febra unei delectabile aventuri.

Andrei Pleşu

Whenever I find myself in front of a work by Florin Ciubotaru, I recognize his style and still I am taken by surprise. His great accomplishment is the intelligent mixture of the loyalty to himself and the incapacity to repeat himself. Solidity and freshness, which is a combination more suitable for trees, a vigorous trunk and cyclic renewal. Ciubo's painting has the spontaneous charm of vegetal growth, it helps one rest, it is cheerful, it provokes. Even when it is characterized by gravitas, when it plunges into the uncomfortable and the unknown, it remains tonic, a perpetual source of cheerfulness. I will grow old enjoying the artistic smartness and the grace of each exhibition. One cannot be bored by Ciubo. Under the natural character of each composition, the fever and adventure can be felt.

Andrei Pleşu

PREMIUL DE EXCELENŢĂ
THE AWARD FOR EXCELLENCE
MARILENA PREDA SÂNC

Cosmomorfismul ameţitor al imaginilor de acum ale Marilenei Preda Sânc nu ilustrează, de aceea, vreun recent apetit S.F. al artistei. Subiectul lor, ca de altfel al întregii arte moderne, e de fapt inimaginabil. Aceste imagini de fapt sunt abstracte, pentru că ele vor să vizualizeze eliptic o realitate abstractă, acea realitate «unică», non-obiectuală, trans-raţională, postulată de fizica şi psihologia moderne. Ele vor să aproximeze, să fixeze gestual şi cromatic, pentru sinele artistic şi pentru sinele celorlalţi, aceeaşi obsesie care a bântuit insistent conştiinţa vizionară a multor artişti ai modernităţii şi acea «viaţă supraterestră din spatele obiectelor», menţionată de Franz Marc, acea «expresie a spiritului materiei», de care vorbeşte Mondrian, acel «fond secret al lucrurilor, legea originară», la care se referă Paul Klee etc. E forma specifică în care artistul modern poate trăi şi concepe «spiritualul copt până la punctul revelaţiei», cum spune Kandinsky. Această obsesie a non-obiectualului pune în lumină o dimensiune mistică a artei moderne, uneori neglijată, alteori ocultată cu grijă de comentatori ori chiar de artiştii înşişi. În aceste imagini simili-abstracte, conţinutul unui psihism destrămat, dilatat, căutându-şi profunzimile şi limitele, se identifică, se suprapune, coincide cu profunzimea dezmărginită a naturii universale.

Magda Cârneci

The dazzling cosmo-morphism of the images of Marilena Preda Sânc do not illustrate some preference for science fiction. Their subject, just like the one of the entire modern art, is unimaginable. These images are actually abstract, because they want to elliptically visualize an abstract reality, that 'unique' reality, the non-objectual one, trans-rational, postulated by modern physics and psychology. They want to approximate, to gesturally and chromatically fixate, for the artist's self and for the others' selves, the same obsession that haunted the visionary conscience of many modern artists and that 'super-terrestrial life behind the objects' identified by Franz Marc, that 'expression of the spirit of matter' mentioned by Mondrian, that 'secret foundation of things, the original law' noticed by Paul Klee, etc. It is the particular form in which the modern artist can live and conceive the 'spiritual, ripe to the point of revelation,' as Kandinsky says. This obsession of the non-objectual sheds light onto a mystical dimension of modern art which is often neglected or carefully occulted by commentators and sometimes by artists themselves. In these seemingly abstract images, the content of an unraveled, dilated psychism can be identified, looking for its depths and limits, superimposed and coincidental with the limitless depth of universal nature.

Magda Cârneci

PREMIUL PENTRU PICTURĂ
THE AWARD FOR PAINTING
VASILE RAȚĂ

Poate tocmai de aceea lucrările lui Vasile Rață îți sar în ochi de la bun început ca teatrul de operațiuni al unei lupte, subiectele narate de artist în operă se află în permanentă alertă. Da, autorul de instalații și performance pictează, însă atunci când o face utilizează cianura, un material de lucru deloc obișnuit și nici recomandat pe paleta pictorilor, însă atât de conotat istoric și politic în arealul românesc încât, de la un punct încolo, devine aproape obligatoriu, tot așa cum petrolul și sângele deveniseră obligatorii pentru Hermann Nitsch după 9/11. «Tehnică mixtă pe pânză» înseamnă la Vasile Rață, din acest motiv, amestec periculos, de privit și consumat cu precauție vitală, ca și cum ar fi ultima operă de artă pe care ochiul o vede și mintea o înțelege, producând cunoaștere.

Igor Mocanu

Perhaps that is why the works of Vasile Rață are so noticeable from the beginning as the theater of operations of a struggle; the subjects narrated by the artist in the work are permanently alert. Yes, the installation and performance artist paints, but even when he does so, he uses cyanide, an unlikely material and not recommended on a painter's palette, but historically and politically meaningful in the Romanian context so that, from one point on, it becomes almost mandatory, just like oil and blood became mandatory for Hermann Nitsch after 9/11. 'Mixed canvas technique' means, for Vasile Rață, a dangerous mixture, to watch and to consume with vital precaution, as if it were the work of art the eye sees and the mind understands, producing knowledge.

Igor Mocanu

PREMIUL PENTRU PICTURĂ
THE AWARD FOR PAINTING
LAURIAN POPA

Laboratorul lui Laurian Popa utilizează ca material de lucru cam toate obiectele posibile cu care se întâlnește în traseul zilnic. Sunt genul de obiecte îndărătnice care, odată intrate în intimitatea locuirii, se lipesc de existența proprietarului și îl obligă să le care cu el prin viață. Așezate pe pânză, ele sunt descompuse prin diverse metode: prin supra/subdimensionare, prin ruperea de contextul de utilizare, prin absurdul asocierilor. Dezgolite de sens, nude în disfuncționalitatea lor, obiectele devin un pretext pentru rezolvarea cromatică a compoziției. Umbrele se întind când în adâncimea tridimensională a spațiului, când în planul pânzei ca atare, iar lucrarea devine tot mai fals realistă, tot mai abstractă pe măsură ce obiectele își recunosc condiția de rebuturi. În fine, printre toate aceste (mici resturi de) obiecte apar, recurent, pete de latex prinse în pânză și bucăți de polistiren de forme neregulate, peste care Laurian Popa intervine cu spray-uri de parcă niște grafferi neglijenți sau oricum lipsiți de orice respect în raport cu pictura de pe pânză, tocmai ar fi trecut pe acolo.

Dan Lazea

Laurian Popa's laboratory works with almost all possible objects which he encounters daily. These are the kind of reluctant objects which, once they enter the intimacy of living, are glued to the owner's existence and force him to take them with him through life. Set on the canvas, they are decomposed through various methods: by over- or under-sizing, by breaking the usage context, by absurd associations. Stripped of their meaning, nude in their dysfunctionality, objects become a pretext for the chromatic solution of the composition. Shadows spread in the tridimensional depth of the space or in the plane of the canvas as such, and the painting becomes more falsely realistic, more abstract as the objects recognize their condition as scrap. Finally, among all these (small pieces of) objects recurrently appear latex spots and irregular pieces of polystyrene caught on the canvas, over which Laurian Popa uses some sprays, as if some negligent spray paint artists without any respect for painting on canvas had just visited the place.

Dan Lazea

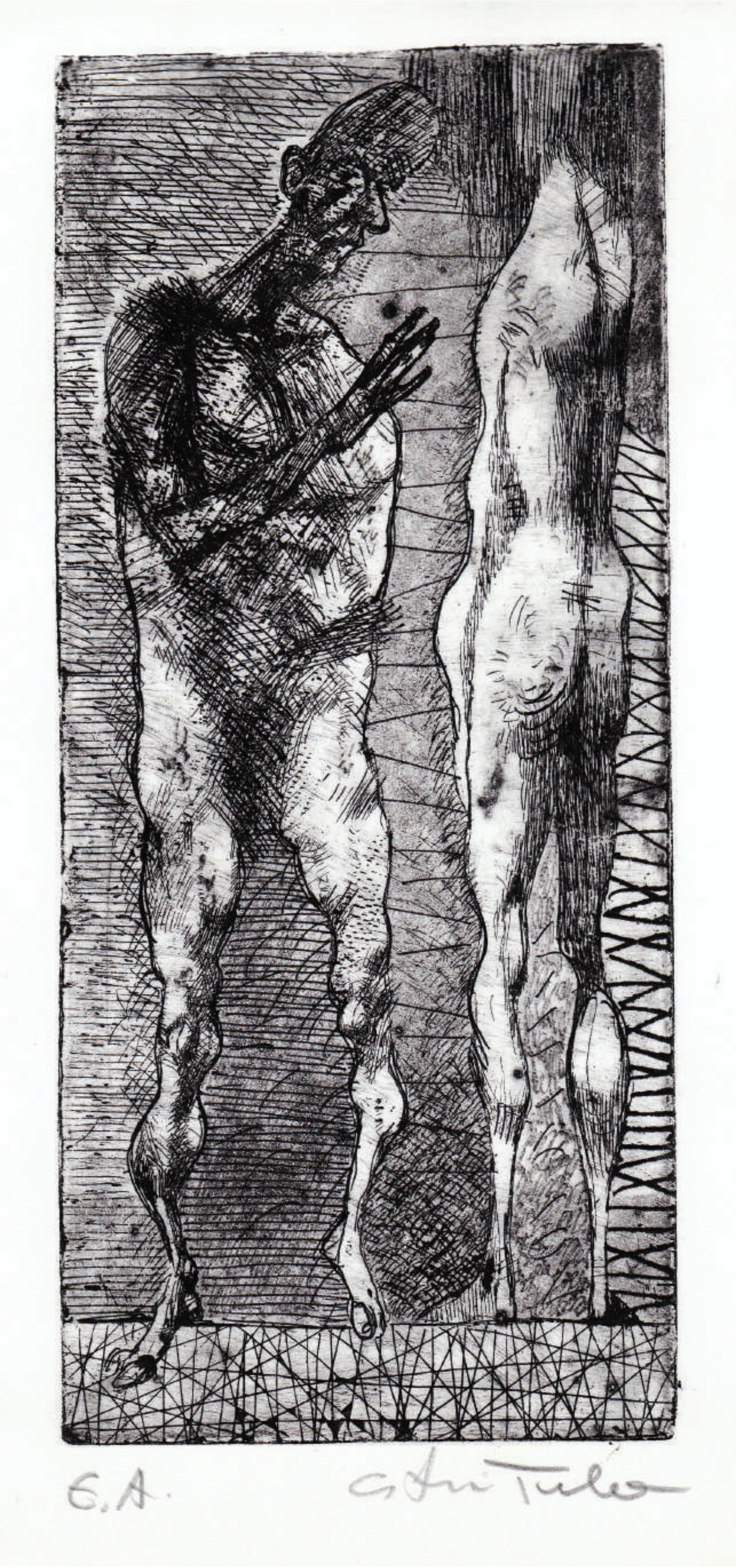
PREMIUL PENTRU SCULPTURĂ
THE AWARD FOR SCULPTURE
ELENA SCUTARU

Elena Scutaru are o personalitate ascendentă, se perfecționează mereu, caută cu tenacitate să poliseze conceptul și să îi dea forma potrivită în obiect, investighează neobosită materiale și soluții, combinând și îmbinând elemente în cele mai neașteptate moduri. Preocuparea principală în ceea ce privește conținutul artei sale este, se pare, bătălia dintre spirit și trup și concurența materialului cu diafanul, toate acestea regăsindu-se în ritualuri și credințe pe care artista le «decupează», le colecționează mental și le transpune în lucrări. Dominată de figuri feminine imobile și de simboluri și citate din inventarul de elemente magice și poetice ale spațiului balcanic, combinate cu elemente din portretistica etruscă și paleocreștină, dar aduse în zilele noastre și adaptate culorii locale, opera Elenei Scutaru însumează ipostaze ale ființei umane văzute ca Tot, o combinație de trecut și prezent, de material și imaterial, de grav și ironic, de masculin și feminin.

Simona Vilău

Elena Scutaru has an ascending personality, she is always improving, she tenaciously seeks to polish the concept and to give it the proper form, she relentlessly investigates materials and solutions, combining and converging elements in the most unexpected of ways. The main focus regarding the content of her work seems to be the battle between the body and the soul and the competition between the material and the diaphanous, all of these being found in rituals and beliefs which the artist cuts out, mentally collects, and transposes in her works. Dominated by immobile feminine figures and by symbols and quotes from an inventory of magical and poetic elements of the Balkans, combined with elements from Etruscan and paleo-Christian portraits, which are brought to the present and adapted to the local context, Elena Scutaru's work sums up the facets of the human being as a whole, a combination of past and present, material and immaterial, grave and ironic, masculine and feminine.

Simona Vilău



PREMIUL PENTRU GRAFICĂ
THE AWARD FOR GRAPHICS
CRISTIAN TARBĂ

Corpul uman imaginat de Cristian Tarbă înlănțuie formele realității infidele vizibilului. Siluetele și formele individualizate desprinse din context plutesc anxios, în levitație, fabulos și fantast. Se dilată, se mistuie în ele însele, se înfrumusețează alungit, se înnegurează prin mutilare și infirmizare, se transformă în demonstrație morfologică, tensionat expresionistă. Cunoașterea meșteșugului pretențios al gravurii pe metal, stăpânirea tehnicilor acvaforte și acvatinta își etalează virtuțile.

Adriana Botez-Crainic

The human body imagined by Cristian Tarbă links the forms of the deceiving reality of the visible. The silhouettes and the individualized forms, removed from their context, float anxiously, levitate fabulously and fantastically. They dilate, they merge with each other, they become beautifully elongated, they blacken through mutilation and disability, they transform into a morphological demonstration, tensely expressionist. The knowledge of the fastidious craft of metal etching and the mastery of the aquaforte and aquatinta techniques prove their virtue.

Adriana Botez-Crainic

PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE
THE AWARD FOR SCENOGRAPHY
VIOLETA ANCA ALBANI

Conceptul scenografic al Ancăi Albani a adus companiei noastre de teatru, The Rude Mechanical Theatre Company, un stil inovator și unic. S-a adaptat cu foarte mare ușurință teatrului nostru, propunând un design scenografic viu, în culori puternice, care se integrează în stilul comic teatral, mixat cu soluții tehnice practice și solide. Întrucât limbajul teatral implică foarte multe schimbări rapide în rolurile actorilor, Anca Albani a creat soluții pentru costume și set design de maxim impact, întruchipând, într-un stil suprarealist, esența personajului. Colaborarea cu Anca Albani înseamnă pentru noi scenografie unică, inovatoare, multiple schimbări, originalitate și complexitate.

Pete Talbot, director și regizor la The Rude Mechanical Theatre Company

The scenography concept of Anca Albani brought to our theater company, 'The Rude Mechanical Theater Company,' an innovative and unique style. She easily adapted to our theater, proposing a living scenic design, using bright colors, integrated in the comedic style, mixed with practical and solid technical solutions. Because the theatrical language implies a lot of fast changes in the roles of the actors, Anca Albani created solutions for costumes and set design which had maximum impact, surrealistically embodying the essence of the character. Our collaboration with Anca Albani means unique, innovative scenic design, multiple changes, originality, and complexity.

Pete Talbot, director of The Rude Mechanical Theatre Company

PREMIUL PENTRU ARTĂ DECORATIVĂ
THE PRIZE FOR DECORATIVE ART
OVIDIU CONSTANTIN IONESCU

Ovidiu Ionescu face o demonstrație de evoluție dinamică a limbajului și a formelor în timp și în spațiu, ajunge cumva la o conștiință post-modernă a propriei lui creații și face lucrări de secțiune transversală prin istoria artei decorative, cu o trimitere la prima etapă a decorativelor, la migrarea dinspre funcție spre formă, spre forma pură.
A doua etapă este aceea în care conservă ideea de ornament-decor, când ornamentul nu mai e o poveste anume care ține de zona hedonistă, de zona plăcerii, ci mai mult o formă de idiocrație existențială, mai mult o formă de protest, o formă de relativizare a tipului nostru de privire în jur și de înțelegere a lumii și intrării în acest areal în care acest tip de cruzime și agresivitate în aceeași măsură privește o anumită latură a exploatării, să zicem comerciale, a erotismului, a exploatării cinice a ceea ce ține de senzualitate, a ceea ce ține de repertoriul nostru intim, incriminând în același timp și agresiunea pe care o suportă această zonă a mentalului nostru și a reperelor noastre interioare într-un context mai larg și într-un context istoric pe care îl putem determina foarte ușor.

Pavel Șușară

Ovidiu Ionescu demonstrates a dynamic evolution of language and forms in time and space; he reaches a post-modern consciousness of his own creation and makes traversal works in the history of decorative arts, suggesting the first stage of decorative arts, the migration from function to form, towards pure form.
The second stage is the one in which he preserves the idea of ornament-decorum, when the ornament is not only a certain story connected to a hedonistic world, the world of pleasure, but more of an existential idiocracy, a form of protest, a form of relativization of our kind of gaze and understanding of the world, a form of entering the area in which this kind of cruelty and aggression, at the same time, has something to do with a certain aspect of, let us say commercially, exploiting eroticism, the cynical exploitation of what pertains to sensuality, to our intimacy, incriminating at the same time the aggression of this area of our psyche and our internal compass in a wider context and in a historical context which can be easily determined.

Pavel Șușară

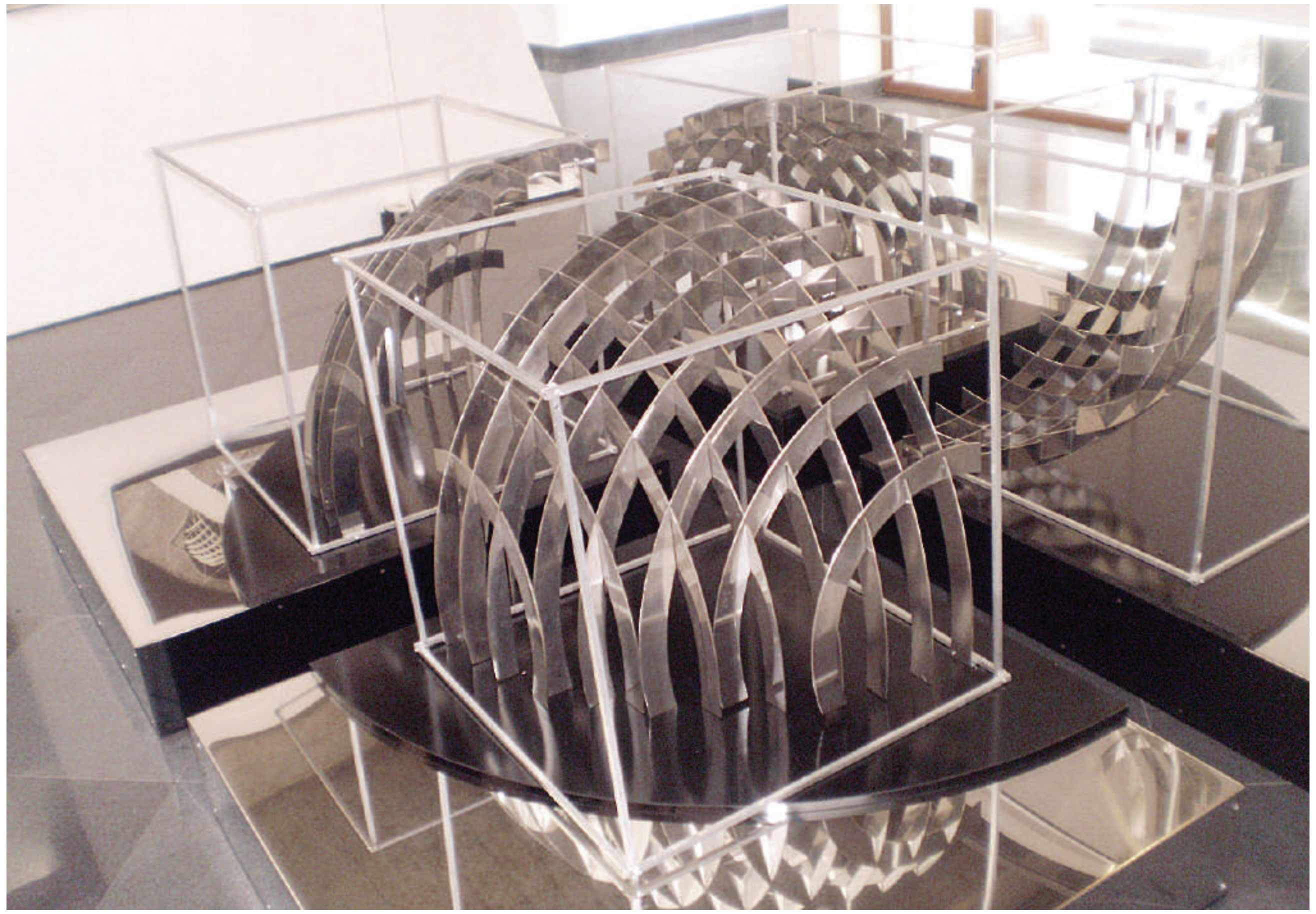
PREMIUL PENTRU CRITICĂ
THE AWARD FOR CRITICISM
CRISTIAN NAE

Cristian Nae a scris cărți despre modurile de a percepe, despre starea artelor contemporane, despre definițiile operei de artă; a publicat numeroase studii, texte critice și recenzii în revistele de specialitate. Traduce lucrări ale unor esteticieni francezi importanți, precum Roger Pouivet și Nicolas Bourriaud. A participat la ateliere, colocvii, simpozioane și congrese în universități de pe mai multe continente, remarcându-se prin suplețea observațiilor, erudiția argumentării și discernământ în alegerile tematice. Este preocupat de intersecția teoriilor artei cu practicile artistice post-colonialiste, pre-capitaliste și postmoderne, îndeosebi de cele mizând pe experiment, pe critică socială și angajament. Crede că demersul critic și cel curatorial nu se pot exersa decât de la înălțimea ideilor și, mai cu seamă, din postura intelectualului implicat. Consideră că în absența unor standarde speculative exigente, fortificate prin documentare, interpretare și o inspirată articulare discursivă, exercițiul criticii riscă să eșueze în exercițiu superficial și frivol. Este vicepreședinte al AICA România. A vernisat și curatoriat zeci de expoziții. Între acestea, cu deosebit succes, proiectul României la Bienala de la Veneția din 2019. Sunt motive pentru care numele său este întâmpinat cu prețuire și respect.

Petru Bejan

Cristian Nae has written books about modes of perception, about the state of contemporary art, about the definitions of the artwork; he has published numerous studies, critical texts and reviews in dedicated journals. He translates the works of important French aesthetics theorists, such as Roger Pouivet and Nicolas Bourriaud. He has taken part in workshops, symposiums, seminars, and congresses in universities all over the world, gaining recognition for his supple observations, educated arguments, and critical ability in thematic choices. He is preoccupied by the intersection of the theories of art with post-colonial, pre-capitalist, and postmodern artistic practices, especially those that focus on experimentation, social criticism, and engagement. He believes that the critical and curatorial approaches can only be practiced from the height of ideas and, especially, from the position of the involved intellectual. He believes that in the absence of high speculative standards, fortified by documentation, interpretation, and an inspired discursive articulation, the practice of criticism risks failing and being only a superficial and frivolous practice. He is the vice-president of AICA Romania. He has opened and curated dozens of exhibitions. Among these, the 2019 Romanian project at the Venice Biennale was especially successful. These are the reasons for which he is regarded with respect and interest.

Petru Bejan



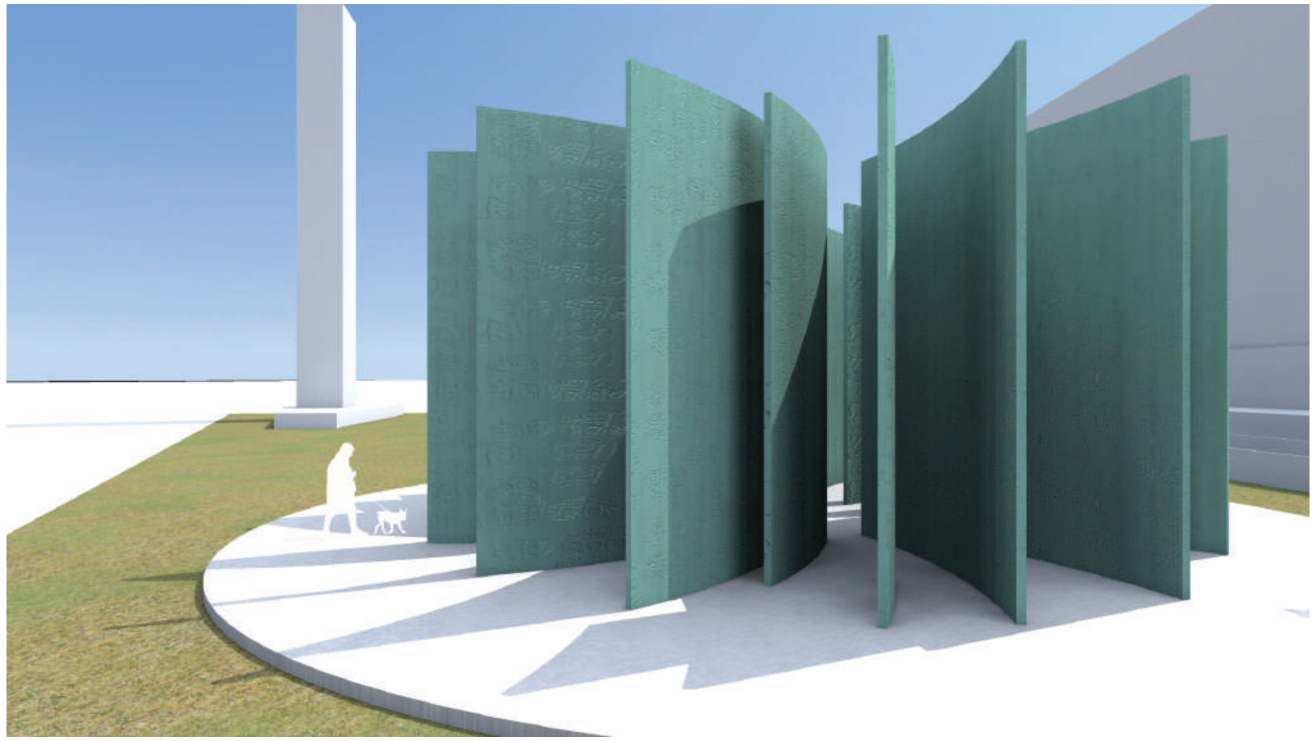
PREMIUL PENTRU MULTIMEDIA
THE AWARD FOR MULTIMEDIA
DORU TULCAN

E ca și cum Doru Tulcan, pândind tainele universului, ar fi amestecat laolaltă, contopindu-le, sagacitatea geometrului, fervoarea poetului și sfiala închinătorului în templu. Toate aceste ipostaze care sunt – în fond – forme ale cunoașterii, se impun privitorului imaginilor aidoma unui palimpsest. Cele trei mesaje coexistă, se oculteează și se evidențiază simultan, între ele lăsându-se percepută o oarecare luptă pentru întâietate, purtată însă într-o desăvârșită discreție. Așa se face că mesajul geometrului, al poetului, al închinătorului constituie, laolaltă, o singură voce ce se face când mai tare, când mai slab auzită.
Receptorul mesajului artistic al lui Tulcan este chemat să ia cunoștință, aidoma unui arheolog, de «vârstele creației» artistului. Acestea coboară mult în timp, atingând fruntarii îndepărtate. Sunt cele marcate de participarea lui Doru Tulcan la efortul instaurator – în ordine spirituală – al grupului timișorean Sigma.

Cristian-Robert Velescu

It is as if Doru Tulcan, watching the mysteries of the Universe, mixed and melted together the sagacity of the geometrician, the fervor of the poet, and the shyness of the temple worshipper. All these aspects, which are – essentially – forms of knowledge, are imposed upon the viewer like a palimpsest. The three messages coexist, hide from each other, and reveal each other simultaneously; between them, a certain struggle for leadership can be perceived, fought in complete discretion. Thus, the message of the geometrician, that of the poet, and that of the worshipper constitute together a single voice which becomes louder or softer. The reader of Tulcan's artistic message must become aware, like an archeologist, of the artist's 'ages of creation.' They go back far away in time, reaching past frontiers. These are the ones marked by Doru Tulcan's participation in the effort to establish – spiritually – the Sigma group from Timișoara.

Cristian-Robert Velescu



PREMIUL PENTRU ARTĂ ÎN SPAȚIUL PUBLIC
THE AWARD FOR ART IN THE PUBLIC SPACE
VLAD BASARAB

Basarab, modelatorul în lut, credem că este redevabil unui anume «gestualism» aplicat creaţiei ceramice, adică un dicteu energetic racordat la soluţii tactile şi retiniene. Este, în primul rând, o stare de vibraţie, o febrilitate care exfoliază ţesuturile lucrurilor şi, în subsidiar, văluri de memorie. Cartea ruptă, acoperită pagină cu pagină cu lapte de lut, prin pensulaţie, e subiectul de anduranţă performativă în The Censorship of Memory, 2012, acţiune laborioasă, înregistrată video. Pe anatomia cărţii masiv-savante, a codexului, artistul practică uscări, coaceri succesive, patină de oxizi, colb, mucegaiuri şi cenuşă.
Basarab ajunge şi pe versantul distrucţiei, în câmpul conceptual al vestigiului-vanitas. Dematerializarea, înmuierea, amorful sunt captate temporal în film-video-fotograme-instalaţionism.

Fragmentul ceramic la Basarab e o entitate invadatoare. Este, totodată, o străfulgerare care menajează un spaţiu unde se poate simţi, pentru o clipă, ordinea pierdută. Fragmentele lui de figurare a cărţii menţin şi confirmă oscilaţia între pierdere şi integritate. Este momentul de arheologie, de escavare după vestigiul prezenţei exemplare. Pentru artist, fragmentul de biblos îşi evocă apartenenţa la Memorie-Cunoaştere, ca un fractal.

Aurelia Mocanu

Basarab, the clay artist, is indebted to a certain gesturalism of ceramics, that is, an energetic automatism linked to tactile and retinal solutions. Firstly, there is a state of vibration, a febrility which exfoliates the tissue of things and, subsequently, veils of memory. The torn book, whose every page is brushed with ceramic slip, is the subject of a performative endurance in The Censorship of Memory, 2012, a laborious activity that is recorded on video. On the anatomy of the massive scholarly tome, the codex, the artist successively dries and bakes, applies oxides, dust, mold, and ash patina. Basarab reaches the slope of destruction in the conceptual field of vestige-vanity. Dematerialization, soaking, and the amorphous are captured temporally in film-video, photograms, installations.

Basarab's ceramic fragment is an invasive entity. Likewise, it is a lightning bolt which protects a space in which, for a moment, the lost order can be felt. His fragments of book figuration maintain and confirm the oscillation between loss and integrity. It is a moment of archeology, of excavation for the vestige of exemplary presence. For the artist, the book fragment remembers the belonging to Memory-Knowledge, like a fractal.

Aurelia Mocanu

PREMIUL PENTRU DIASPORĂ
THE AWARD FOR DIASPORA
BATA MARIANOV

Un sculptor de lemn autentic, impulsionat de o poftă interioară și o cunoaștere aprofundată a materialului său, care este o parte atât de intrinsecă a vieții țărănești românești. În prima sa perioadă, în timp ce respectă volumul masiv și verticalitatea trunchiului de copac, el își folosește puterile inventive pentru a descurca și a exprima cu mai multă forță cele mai multe tensiuni interioare ale formelor.
În a doua perioadă, artistul taie bucăți de trunchi de copac pentru a le asambla în forme sculpturale în care mai multe planuri concave sau convexe sunt interarticulate în mișcare ritmică armonioasă.

Petru Comarnescu

An authentic sculptor in wood, driven by an intrinsic conviction and a profound knowledge of his material, which is an integral part of the Romanian peasant's life. During his first period, while he respected the massive volume and the verticality of the tree trunk, he used his power of invention to unravel and forcefully express most of the internal tensions of the forms.
In his second period, the artist cut pieces of tree trunks to assemble them in sculptural forms in which many concave and convex planes are inter-articulated to create a harmonious, rhythmic movement.

Petru Comarnescu

PREMIUL JURIULUI
THE AWARD OF THE JURY
VALERIU ȘUȘNEA

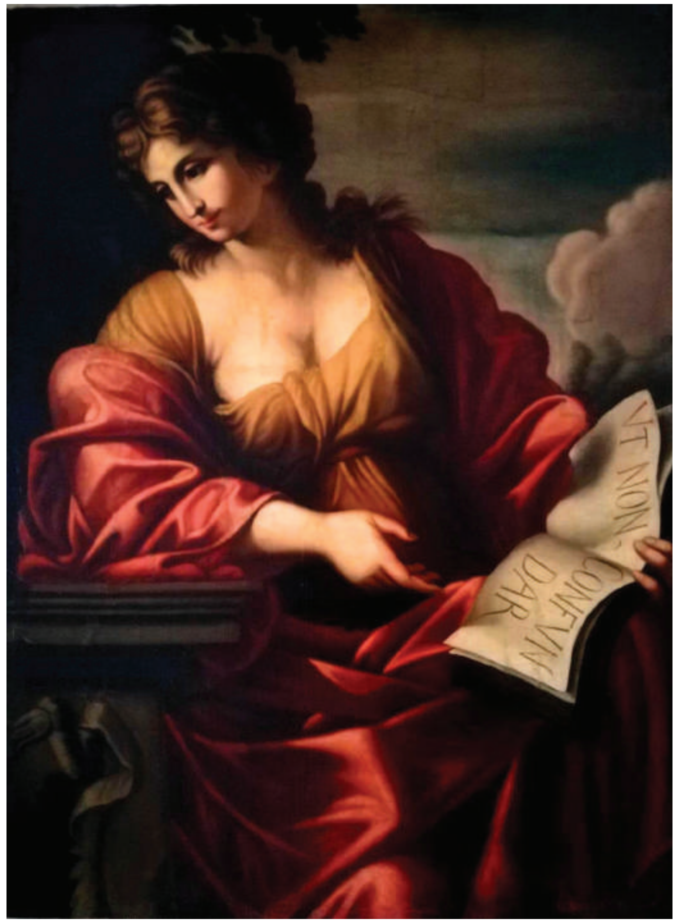
Pictorul și graficianul Valeriu Șușnea are cultul propriului său atelier, spațiul în care, departe de ispitirile lumii dezlănțuite, au trecut din imaginație și din procesul de ideație direct pe pânză sute, poate mii de lucrări, grupate în cicluri bine conturate și cu toate acestea racordate la două izvoare aparent ireconciliabile: tradiția și chemările experimentului modern și postmodern din artele vizuale.

Luiza Barcan

Painter and graphic artist Valeriu Şuşnea has the cult of his own studio, the space in which, far from the temptations of the world, hundreds, maybe thousands of works have passed from imagination and ideation onto the canvas, in well defined series, all of which are linked to two apparently irreconcilable sources: the tradition and the modern and postmodern experiment in the visual arts.

Luiza Barcan

PREMIUL PENTRU RESTAURARE
THE AWARD FOR RESTORATION
MARIA-VALENTINA DUDU



În timpul studenției la Universitatea Națională de Arte din București, la secția de Conservare și Restaurare, Maria-Valentina Dudu a desfășurat activitate practică în regim de voluntariat în cadrul firmei de restaurare DANART IMPORT-EXPORT SRL, unde, concomitent, s-a pregătit și pentru obținerea atestatului de restaurator de pictură tempera din cadrul CPPC, atestat finalizat în 2011.
De atunci și până în prezent și-a continuat activitatea în cadrul acestei firme, cumulând cunoștințe și experiențe în domeniul restaurării operelor de artă, sub observația și îndrumarea doamnei Dana Postolache și a domnului Ioan Darida. Între timp, în 2016, a obținut de la Ministerul Culturii atestatul de expert pentru *Conservare și restaurare pictură pe lemn și lemn policrom*, pentru ca în 2019 să îl primească și pe cel de *Conservare și restaurare a picturii de șevalet*.
În anul 2018, Maria a devenit membră stagiară a UAP din România, în cadrul Asociației Filiale Artă Plastică Religioasă și Restaurare (AFAPRR).

During her studies at the Bucharest National University of Arts, in the Department of Restoration-Conservation, Maria Valentina Dudu did volunteer work at the restoration company Danart Import-Export SRL, where she also prepared to obtain the qualification of tempera painting restorer from the CPPC in 2011.
From then on, she continued her activity in the company, accumulating knowledge and experience in the field of artwork restoration, under the guidance of Dana Postolache and Ioan Darida. In the meantime, in 2016, she obtained the qualification of expert for conservation and restoration of paintings on wood and polychrome wood from the Ministry of Culture; in 2019, she obtained the qualification for conservation and restoration of easel painting.
In 2018, Maria became a member of the Romanian Visual Artists' Union, in the Association for Religious Plastic Art and Restoration.

PREMIUL PENTRU TINERET
THE AWARD FOR YOUTH
RADU PANDELE

Radu Pandele practică o multitudine de limbaje și tehnici, oscilează liber între abstract și figurativ; face pictură pe pânză, dar și murală, artă digitală și instalații, sculpturi; folosește deopotrivă uleiul, printul digital și spray-ul.
«Cocktailul în sine mă reprezintă. Pentru că mă plictisesc foarte ușor de o anumită tehnică, lucrez sacadat câte trei serii în paralel. Ulterior, în timp, se va vedea că ele sunt unitare.»
Limbajul său artistic constă în folosirea disparată a unor imagini sau elemente figurative ce fac dificilă articularea unui discurs vizual sau narativ coerent: personajul într-o poziție relaxată (în fapt, poziție extrem de vulnerabilă, autoimpusă ca exercițiu mental pentru surmontarea propriilor anxietăți) sau în cădere liberă, uneori camuflat în astronautul aflat în imponderabilitate; nou-născutul înfășurat ca într-un cordon ombilical de linii luminoase; țigările scoase din pachet; sticla de Frutti Fresh; petele colorate și neregulate de tipul miodezopsiilor; macheta randată în 3D a unui obiect geometric sau a unei clădiri; căruciorul de cumpărături; lanțul și linia luminoasă ce traversează întregul asamblaj vizual fără o funcție specifică. Gama cromatică a variat de-a lungul timpului de la irizările neon ale spray-ului la binomul autoimpus roșu-albastru din ultima perioadă.

Carola Chisiu și Erwin Kessler

Radu Pandele practices a multitude of languages and techniques, he freely oscillates between the abstract and figurative; he paints on canvas, but he also does murals, digital art, installations, sculptures; he uses oil and also digital print and spray.
'The cocktail itself represents me. Because I quickly get bored with a technique, I work on three parallel series. Later, in time, the fact that they have a certain unity will be noticed.'
His artistic language includes the disparate use of images and figurative elements which make the articulation of a coherent visual or narrative discourse quite difficult: the character is in a relaxed position (actually, an extremely vulnerable position, self-imposed as a mental exercise in the surmounting of their own anxieties) or free-falling, sometimes camouflaged as the astronaut in zero gravity; the newborn wrapped in an umbilical cord of luminous lines; cigarettes taken out of the pack; Frutti Fresh bottles; colored, irregular spots like myodesopsias; the 3D-rendered design of a geometric object or building; a shopping cart; the chain and luminous line which pass through the entire visual assemblage without a particular function. The chromatic array has varied in time from the bright neon of the spray to the self-imposed red-blue binary from his latest works.

Carola Chisiu and Erwin Kessler

PREMIUL „ION ATANASIU DELAMARE" PENTRU UN TÂNĂR ARTIST, ACORDAT DE RITUL SCOȚIAN ANTIC ȘI ACCEPTAT DIN ROMÂNIA
THE "ION ATHANASIU DELAMARE" AWARD FOR YOUNG ARTISTS, OFFERED BY THE ANCIENT AND ACCEPTED SCOTTISH RITE OF ROMANIA
DANI GHERCĂ

Dani Ghercă este un tânăr artist ce lucrează preponderent cu fotografia, având o carieră artistică în plină ascensiune. Încă din timpul studiilor la departamentul Fotografie și Imagine Dinamică din cadrul Universității Naționale de Arte din București, dar mai ales după, a inițiat și dezvoltat numeroase proiecte artistice coerente, ce au implicat tot atâtea incursiuni în diferite domenii ale fotografiei. De la documentarism social la fotografie de modă și fotografie conceptuală, de fiecare dată a încercat să lărgească granițele mediului fotografic, atât de dinamic în ultimele decenii datorită transferului spre tehnologia digitală și mutațiilor profunde pe care acest transfer le-a generat.
Deși a avut succes în creația sa încă de la început, Dani Ghercă nu și-a concentrat eforturile și interesul doar pe propria activitate artistică, ci a devenit un ferment și inițiator de proiecte și evenimente ce implică în primul rând tinerii artiști ce lucrează cu fotografia, dar nu numai.

Iosif Király

Dani Ghercă is a young artist who works mostly in photography, with an artistic career in full ascension. During his studies at the Department of Photography and Dynamic Image at the National University of Arts in Bucharest, but also after his studies, he initiated and developed numerous coherent artistic projects, which consisted in incursions into the various domains of photography. From social documentary to fashion or conceptual photography, he tried to widen the boundaries of photography, a very dynamic field in the last decades due to the move towards digital technology and the profound changes this move has generated.
Even if he was successful from the beginning, Dani Ghercă did not concentrate all his efforts and interest in his own artistic creation; he initiated projects and events in which he involved young artists working in photography and other arts.

Iosif Király

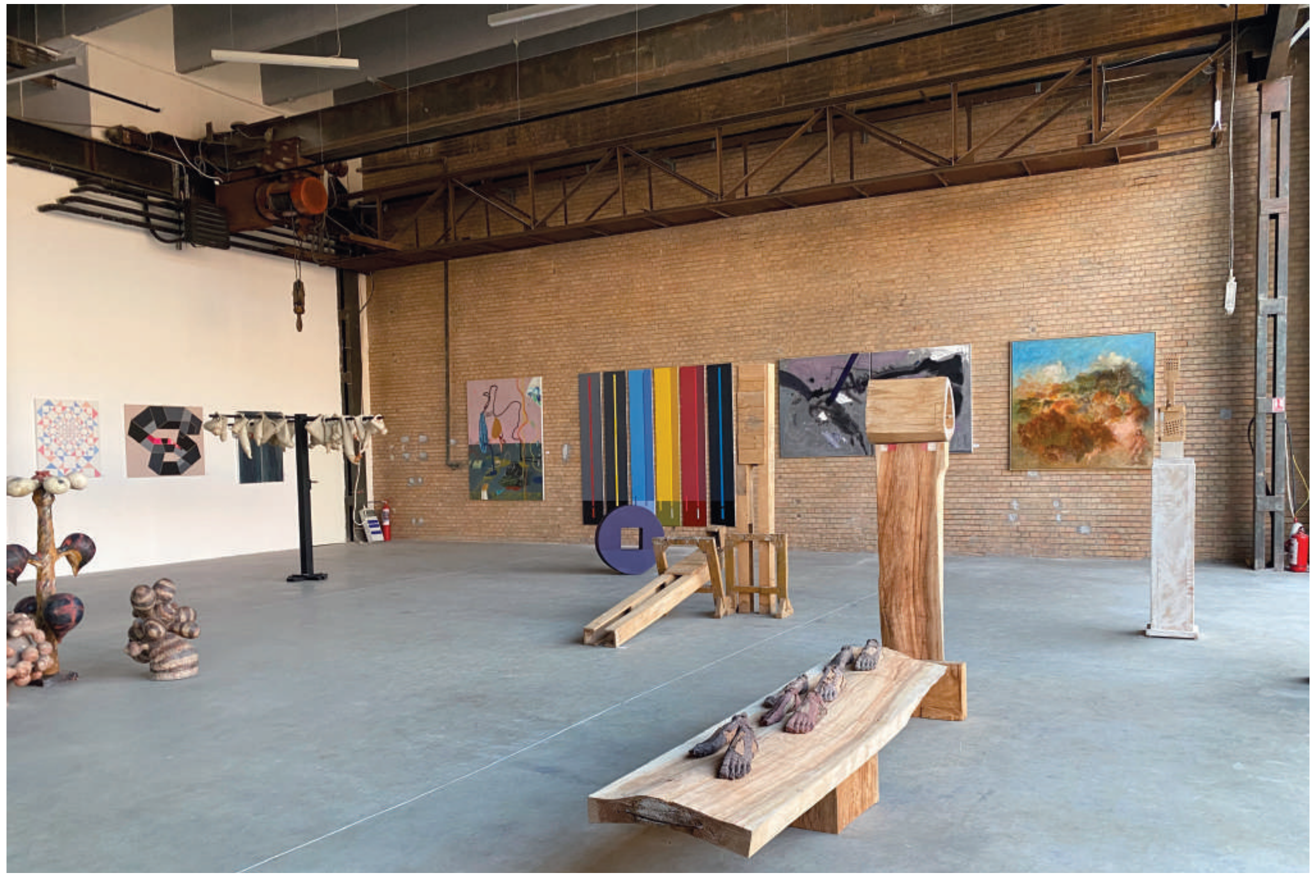
SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ 2020

NATIONAL CONTEMPORARY ART SALON 2020

Text: Petru Lucaci

Un Salon al Artelor Vizuale, așa cum este Salonul Național de Artă Contemporană, trebuie să devină un moment semnificativ pentru scena de artă românească. Reluat în urmă cu trei ani după o lungă perioadă de întrerupere, Salonul trebuie să-și regleze mecanismul de adaptare la o nouă realitate și să propună formule artistice care să-l apropie de anvergura manifestărilor internaționale de gen.
Formatul Salonului a suferit de-a lungul timpului modificări semnificative. Inițiat în anul 1894 la Atheneul Român de către Constantin C. Stăncescu, cel care conducea în acel moment și Școala de Belle-Arte din București, Salonul a expus inițial pictori și sculptori. Continuat sub forma unor manifestări artistice colective de către societățile artistice înființate în acea perioadă (Societatea Ileana, 1897-1899; Tinerimea Artistică 1901-1947; Societatea Cercul Artistic 1890-1947), Salonul a fost reluat în 1924 la Sălile Dalles, sub președinția lui George Demetrescu Mirea. Din anul 1928 s-a organizat anual și Salonul Oficial de desen și gravură sub președinția lui Jean Alexandru Steriadi, iar din 1929 se organizează și Salonul de arhitectură și arte decorative. În ultimii ani ai perioadei interbelice s-a încercat internaționalizarea Salonului prin invitarea la unele ediții a unor artiști străini (bulgari în 1945 și iugoslavi în 1947). Organizate sub înaltul patronaj al Ministerului Culturii, cu un juriu de selecție, premii și burse în străinătate pentru tinerii artiști, Saloanele erau menite să încurajeze forme de expresie artistică libere, fără niciun fel de constrângeri ideologice, așa cum se va întâmpla după 1950, odată cu înființarea Uniunii Artiștilor Plastici. Perioada comunistă, puternic contaminată de propagandă, a impus cu regularitate o secțiune oficială care să reflecte realizările epocii. După 1989, proiectul a fost reluat cu intermitențe, ultimul Salon desfășurându-se în anul 2006.
Reluarea acestui proiect a devenit imperativă în contextul în care a crescut numărul profesioniștilor din domeniu (odată cu înființarea mai multor școli superioare de artă în România) și în același timp s-a diversificat și potențialul de exprimare artistică la nivelul întregii țări.
Putem vorbi de asemenea de un context fericit în care am beneficiat atât de suportul financiar al Ministerului Culturii cât și de extinderea spațiilor expoziționale ale Combinatul Fondului Plastic. Acest loc sperăm să devină gazdă permanentă a Salonului și un important centru cultural ce poate organiza proiecte de anvergură

A Salon dedicated to visual art, like the National Contemporary Art Salon, should become an important event for the Romanian art scene. Resumed three years ago after a long hiatus, the Salon needs to adapt to a new reality and offer artistic formulas to bring it closer to the scope of such events abroad.
The Salon format has undergone significant changes over time. First organized in 1894 at the Romanian Athenaeum by Constantin C. Stăncescu, who at the time was also the head of the Fine Arts Academy in Bucharest, the Salon initially exhibited painters and sculptors.
It was continued in the form of various collective art events by the arts societies established at the time (Societatea Ileana, 1897-1899; Tinerimea Artistică 1901-1947; Societatea Cercul Artistic 1890-1947). It was resumed in 1924 at the Dalles Hall, under the direction of George Demetrescu Mirea. Starting with 1928, the yearly Official Salon for drawing and etching was inaugurated under the direction of Jean Alexandru Steriadi, and the Salon for architecture and decorative arts was started in 1929.
In the final years of the interwar period, attempts were made to make the Salon more international by inviting foreign artists to certain editions (Bulgarian artists in 1945 and Yugoslavian artists in 1945). Organized under the high patronage of the Ministry of Culture, with its own selection committee, prizes, and grants for young artists to go abroad, the Salons were meant to encourage free artistic expression, without ideological constraints, which would be introduced after 1950, with the establishment of the Visual Artists' Union. Strongly contaminated by propaganda, the communist period regularly imposed official selections that reflected national achievements. After 1989, the event was intermittently organized, the last Salon taking place in 2006.
The decision to continue this event felt imperative, given that the number of professionals has increased (many art universities have opened in Romania), and the potential of artistic expression has generally diversified.
We were also fortunate enough to receive financial support from the Ministry of Culture, as well as to be able to extend the exhibition spaces at Combinatul



Vedere din expoziția SNAC 2020, Galeria SENAT, Combinatul Fondului Plastic.
Exhibition view SNAC 2020, SENAT Gallery, Combinatul Fondului Plastic.

națională și internațională. Acesta este de altfel și următorul obiectiv al Salonului – internaționalizarea lui prin crearea unui dialog între arta contemporană românească și scena internațională prin intermediul unor colaborări viitoare cu artiști străini și curatori. Ediția 2020 a Salonului are loc din păcate sub restricțiile impuse de pandemia de Covid-19 prin care trece întreaga planetă. Cu toate acestea, evenimentul s-a putut desfășura în mai multe galerii de la CFP (S.E.N.A.T., UNA Galeria, Artsafe), în galeriile UAP (Centrul Artelor Vizuale, Simeza, Orizont) și Galeria Muzeului Satului Dimitrie Gusti. Au fost create mai multe echipe de jurizare pe specialități a lucrărilor, echipe ce și-au asumat inclusiv curatoriatul pe fiecare spațiu expozițional. Au fost selectați să expună un număr de aproximativ 300 artiști din toată țara, acoperind mai toate genurile de exprimare din sfera artelor vizuale. Cred că ne apropiem din ce în ce mai mult de ceea ce ar trebui să fie un management curatorial profesionist al expozițiilor UAP. Un eveniment cum este Salonul se constituie într-un bun prilej pentru a evalua acest lucru. Este interesant de urmărit în această ediție dialogul intergenerațional, „ofensiva" tinerilor artiști care vin cu un suflu nou, cu o atitudine neconvențională și uneori destul de agresivă pentru alții la nivelul opțiunilor estetice. Este o decizie curatorială benefică pentru că propune o imagine publică a UAP-ului mai puțin conservatoare, deschisă la experimente, pregătită să intre în dialog reflexiv cu tendințele contemporane de exprimare artistică. Acest aspect nu exclude în niciun fel respectul față de seniorii artei contemporane, invitați de onoare să expună la Salon, ca semn de recunoaștere a contribuției lor pe scena artei contemporane. Dialogul propus de Salon energizează și diversifică narațiunile artistice ale momentului din România.

Un alt lucru demn de menționat este și faptul că baza națională de selecție oferită de UAP obligă juriile să parcurgă propunerile ce vin dinspre toate specializările. Pot fi descoperite astfel o multitudine de forme de exprimare, de la tehnici tradiționale legate de pictură, gravură, ceramică, sticlă, textile, până la lucrări din zona intermedia și new media.

Salonul 2020 este o dovadă a unui spectru larg de oferte venite din partea comunității artistice din România. Sperăm că vom fi sprijiniți și în viitor astfel încât să îmbunătățim și să permanentizăm acest format expozițional necesar unei țări cu tradiții și potențial de revendicare a pieței internaționale de artă.

Fondului Plastic. We hope this will become the Salon's permanent venue and an important cultural center, able to organize projects of national and international scope. This is in fact our next objective with the Salon – to make it international, by opening up a dialogue between Romanian contemporary art and the international scene, through collaborations with foreign artists and curators. Unfortunately, the Salon's 2020 edition is currently open under restrictions, due to the Covid-19 pandemic that has affected the whole world. Regardless, the event could be organized in multiple galleries of the CFP (S.E.N.A.T., UNA Galeria, Artsafe), at the Visual Artists' Union galleries (Centrul Artelor Vizuale, Simeza, Orizont), and at the National Village Museum's gallery. Multiple jury teams were created, according to their specialization, which also took care of curating the spaces. Around 300 artists were selected from all of Romania, covering almost all visual genres of artistic expression.

I believe we are getting closer to having a truly professional curatorial management for the Union's shows. An event like the Salon is a great opportunity to make that happen. It is interesting to see, in this edition, the dialogue between generation, the young artists "on the offensive," coming with new ideas, with an unconventional and at times quite aggressive attitude in terms of aesthetic choices. Displaying such artists is a beneficial curatorial decision, as it offers a less conservative image of the VAU, open to experimentation and ready to enter into a self-reflexive dialogue with contemporary tendencies in artistic expression. This by no means precludes our respect towards the elders of contemporary art, invited as guests of honor to the Salon to show how much we value their contribution to the art scene. The dialogue proposed by the Salon energizes and diversifies the artistic narratives in contemporary Romania.

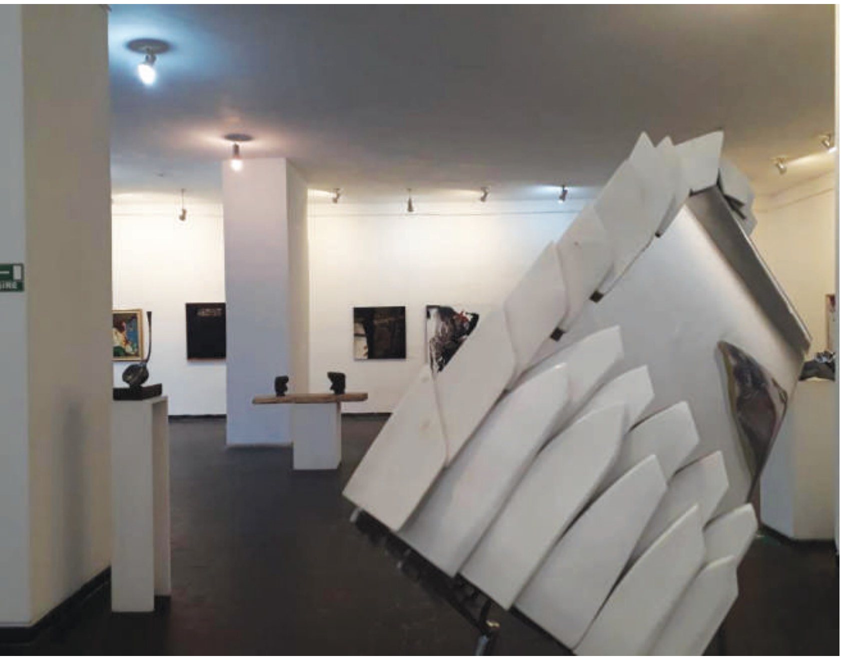
Another thing that is worth mentioning is that the selection pool forces the jury to go through proposals from all fields. One therefore finds numerous means of expression, from the traditional techniques of painting, engraving, ceramics, glasswork, textile, to works from the areas of intermedia and new media.

The 2020 Salon shows a wide spectrum of proposals coming from the Romanian arts community. We hope to be supported for future endeavors, as we hope to improve and permanentize this exhibition format, one that is necessary to a country that has a certain tradition and the potential to establish itself on the international art market.

Translated by Rareș Grozea

Sus: Vedere din expoziția SNAC 2020, Galeria Art Safe, Combinatul Fondului Plastic.
Top: Exhibition view SNAC 2020, Art Safe Gallery, Combinatul Fondului Plastic.

Jos: Vedere din expoziția SNAC 2019, Galeria Orizont, București.
Bottom: Exhibition view SNAC 2020, Orizont Gallery, Bucharest.



**Stânga de sus în jos: Vedere din expoziția SNAC 2020,
Galeriile CAV, Simeza și Muzeul Satului Dimitrie Gusti, București.**
Left from top to bottom: Exhibition view SNAC 2020,
Cav, Simeza Galleries and The Village Museum Dimitrie Gusti
Bucharest.

**Dreapta: Vedere din expoziția SNAC 2019,
Galeria UNARTE, Combinatul Fondului Plastic.**
Right: Exhibition view SNAC 2020, UNARTE Gallery,
Combinatul Fondului Plastic.

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA
EXHIBITIONS IN ROMANIA

Petru Lucaci. Imagine din expoziția *Material-Scapes*, Muzeul Național de Artă Contemporană București, 2020.
Petru Lucaci. Image from the *Material-Scapes* exhibition, Bucharest National Museum of Contemporary Art, 2020.

Petru Lucaci. Imagine din expoziția *Material-Scapes*, Muzeul Național de Artă Contemporană București, 2020.
Petru Lucaci. Image from the *Material-Scapes* exhibition, Bucharest National Museum of Contemporary Art, 2020.

PETRU LUCACI. MATERIAL SCAPES

Text: Magda Cârneci

MATERIAL SCAPES
Artist: Petru Lucaci
MNAC, parter
Curator: Sandra Demetrescu
10.06. - 1.11. 2020

Cum scriam și altădată, Petru Lucaci – nume semnificativ al neo-expresionismului pictural din cadrul optzecismului din artele vizuale – a surprins, din anii 2000 încoace, ambianța culturală locală prin virajul lui hotărât și aparent definitiv către explorarea monocromatică a negrului, în toate nuanțele și materialitățile pe care această „non-culoare" le oferă spiritelor exploratoare și aventuroase, până la limita abstractă a indicibilului și informulabilului. Această obsesie l-a singularizat pe pictor în mediul românesc, deși demersul său consuna cu ceea ce alți exploratori ai „vidului cromatic", precum francezul Pierre Soulages sau americanii Clyfford Still, Barnett Newman și Brice Marden, au urmărit să găsească în virtuozitățile catartice și în potențialitățile metafizice ale negrului, în ultima jumătate a secolului XX.
Spirit agil și prolific, tentat de intelectualitate dar și de actualitate, cu un ochi atent la metamorfozele scenei artistice internaționale, Petru Lucaci manifestă de la începutul anilor 2010 un interes evident pentru cele mai noi tehnici și abordări conceptuale ale vizualului. Influențată și de activitatea lui de profesor la Universitatea Națională de Arte din București, atracția către provocările extra-estetice și către sensibilitatea dezinhibată a noilor generații l-au deschis spre zona fotografiei, video-ului și digitalului, într-o înțelegere suplă, expandată și chiar ieșită în spațiul tridimensional, a picturii.
Sub influența acelei părți a tinerei generații care practică un hiperrealism neo-pop, promovat și încurajat chiar de el însuși ca dascăl, Petru Lucaci a devenit receptiv în ultimii ani la tentația fotopicturii ca o formă radicală de a recupera adevărul brut, nefiltrat, al lumii concrete care

DIPTYCH. CLAROBSCUR/MATERIAL SCAPES
Artist: Petru Lucaci
Galeria Leilei, București
Curator: Petru Lucaci
8.10. - 8.11.2020

As I wrote another time, Petru Lucaci – a significant name of the pictural neo-Expressionism from the visual arts of the 1980s – has been taking the local cultural milieu by surprise since the 2000s through his determined and apparently definitive move towards the monochromatic exploration of black, in all the nuances and materialities that this "non-color" offers to the explorers and adventurers, up to the abstract limit of that which cannot be said or formulated. This obsession individualized the painter in the Romanian setting, although his approach converges with those of other explorers of the "chromatic void," such as the French Pierre Soulages or the Americans Clyfford Still, Barnett Newman, and Brice Marden, who sought to find the cathartic virtuosity and metaphysical potentiality of the color black in the second half of the 20th century.
Petru Lucaci, an agile and prolific spirit, tempted by intellectualism, but also by current events, with an attentive eye towards the metamorphoses of the international artistic milieu, has been interested since the beginning of the 2010s in the latest techniques and conceptual approaches to the visual. Influenced by his activity as a professor at the Bucharest National

Dreapta, de sus în jos:
Fragmente din instalația *Material-Scapes*, Muzeul Național de Artă Contemporană București, 2020.
***Depozit 5*, fragment, 4 lucrări 60 x 80 cm, ulei pe pânză.**

Right, from top to bottom:
Fragments from the *Material-Scapes* installation, Bucharest National Museum of Contemporary Art, 2020.
Deposit 5, fragment, 4 works 60 x 80 cm, oil on canvas.

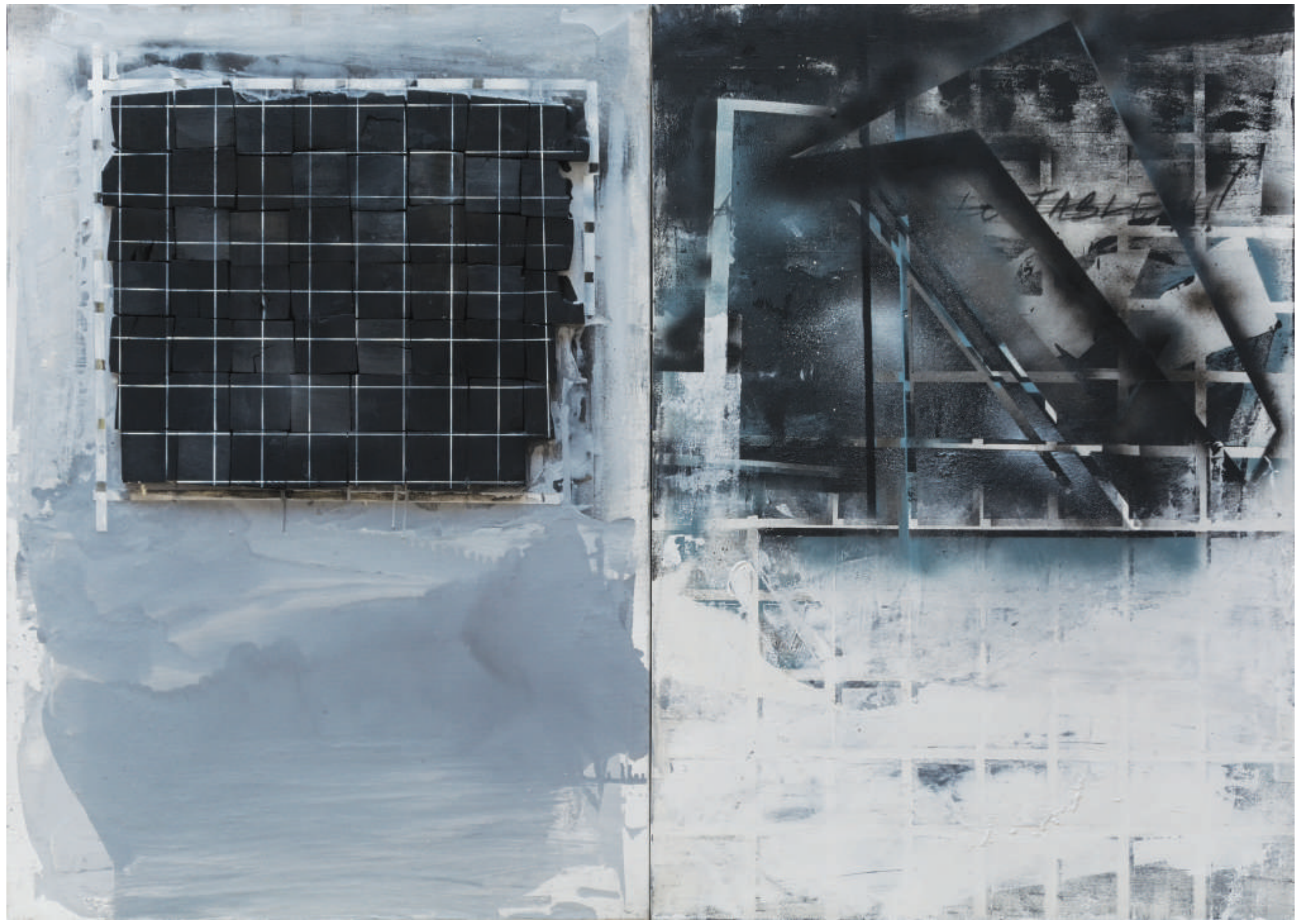
îl înconjoară și de a-l afișa ca atare. Atelierul este locul în care artistul se supune unei asceze a obiectivității picturale fără filtre estetice, transpunând pur și simplu pe pânze obiectele banale din spațiul său de creație, ca o dovadă de autenticitate.
De unde și titlul *Material Scapes* al expoziției de la MNAC: juxtapuse într-un uriaș puzzle, picturile sale acoperă un întreg perete al marii săli de la parterul MNAC. Compuse între ele după nevoi de ritm și accente cromatice complementare, pânzele alcătuiesc împreună un fel de mare instalație picturală, un caleidoscop de obiecte banale (lăzi, sertare, borcane de culori, unelte etc), din care rezultă, fragmentată, imaginea francă, „materială" și lipsită de mister, a Atelierului. Și totuși, provocarea asumată a unei despuieri totale de învăluire emoțională e contrazisă, din fericire, de chiar virtuozitatea pictorului, care adaugă un văl vibrant peste concretețea formelor nud redate, în consens cu datele temperamentului său înnăscut. Ceea ce e subliniat de „sculpturile bidimensionale" negre din jurul instalației picturale centrale, concretizând semne vizuale tipice pentru artist din fazele lui de creație anterioare: un fel de „semnături" abstracte, care ar putea eventual constitui „chei de încifrare" posibile, transfigurând, transportând prozaismul actual pe un plan rafinat, mai subtil.
Dar expoziția *Diptych. Clarobscur/Material Scapes*, deschisă în octombrie la noua galerie Leilei din București, prin cocktailul de lucrări selectate cu gust din celebra sa fază „neagră" (pictură sau print digital, pictură și print digital, dar și desen în cărbune sau fotografie) ne demonstrează că – dincolo de efortul auto-reinventării și adaptării la o mentalitate vizuală foto-realistă predominantă în lumea de azi, Petru Lucaci rămâne constant cu sine însuși. Cum scrie chiar el în pliantul expoziției, clarobscurul de negru pe negru – pe care Lucaci îl modulează extrem de expresiv în lucrările expuse – „devine o modalitate de redefinire a unei lumi incerte, nedecise, mereu în căutare de ceva și de cineva...", un mod puternic și personal de a participa la tensiunile, dramele și misterul vieții și lumii de azi.

University of Arts, his attraction to the extra-aesthetic challenges and to the uninhibited sensitivity of the new generations guided him towards photography, video, and the digital, in a concise, expanded, and even non-tridimensional understanding of painting.
Under the influence of that part of the new generation which practices a neo-pop hyperrealism, promoted and encouraged by himself as a teacher, Petru Lucaci recently became receptive to the temptation of photo-painting as a radical way to recuperate the brutal, unfiltered truth of the concrete world that surrounds him and to display it as such. The studio is the place in which the artist submits himself to an ascesis of pictural objectivity without aesthetic filters, simply transposing the everyday objects from his studio onto the canvas as a proof of authenticity.
All these inspired the title of the exhibit at the MNAC, *Material Scapes*: juxtaposed in a huge puzzle, his paintings cover an entire wall of the great hall of the MNAC ground floor. Composed in terms of rhythm and complementary chromatic accents, the canvases form a great pictural installation, a kaleidoscope of everyday objects (crates, drawers, paint jars, tools, etc.), from which results the fragmented, sincere, "material," and mystery-less image of the Studio. And still, the challenge of a total emotional uncovering is fortunately contradicted by the painter's virtuosity, which adds a vibrant veil over the concreteness of the nude forms, in accordance with his innate temperament. What is underlined by the black "bidimensional sculptures" around the central pictural installation, materializing typical visual signs for the artist in the previous stages of his career: a kind of abstract "signatures," which may eventually constitute possible "encryption keys," transfiguring and transporting the current prosaism onto a subtler, more refined plane.
However, the exhibit *Diptych. Clarobscur/Material Scapes*, opened in October at the new Leilei Gallery in Bucharest, proves, through the cocktail of tastefully selected works from his famous "black" period (painting or digital print, painting and digital print, but also charcoal drawings or photography), that beyond the effort of self-reinvention and adaptation to a visual photo-realist mentality that predominates in today's world, Petru Lucaci remains true to himself. As he himself writes in the exhibit presentation leaflet, the black-on-black chiaroscuro – which Lucaci modulates in an extremely expressive manner in the exhibited works – "becomes a way to redefine an uncertain, undecided world, always searching for something and someone...," a powerful and personal way to participate in the tension, drama, and mystery of today's world and life.

Translated by Daniel Clinci

Dreapta, de sus în jos:
Clarobscur **4, diptic, ulei pe pânză, 100 x 140 cm.**
Vedere din expoziția *Diptych. Clarobscur/Material Scapes*, Galeria Leilei, București, 2020.

Right, from top to bottom:
Clarobscur 4, diptych, oil on canvas, 100 x 140 cm.
View from the exhibition *Diptych. Clarobscur/Material Scapes*, Leilei Gallery, Bucharest, 2020.



FELUL NOSTRU DE A NU OBSERVA

OUR WAY OF NOT OBSERVING

ECHINOCȚIU / EQUINOX
Artist: Șerban Savu
Kunsthalle Bega Box, Timișoara
Curator / Expoziție îngrijită de: Mihai Pop
22.05. - 22.07.2020

Text: Ioana Terheș

Pentru primul eveniment cultural deschis la Timișoara după perioada de izolare, atmosfera generală a părut una apăsătoare, complet diferită față de ceea ce știam. Imediat după primirea libertății de a ieși din case, Kunsthalle Bega devine prima galerie din oraș care a oferit posibilitatea de reîntâlnire în condiții de siguranță cu publicul local. Aflat la momentul respectiv la cel de-al treilea proiect, Kunsthall Bega reaprinde scena culturală, pofta de artă și de cunoaștere prin picturile lui Șerban Savu în expoziția *Echinocțiu*.
Magia lucrărilor lui Șerban Savu a făcut ca odată intrați în contact cu pânzele acestuia, tot ceea ce a însemnat un sentiment de frustrare și stare de anxietate să fie absorbit în interiorul lor. Pânzele au prezentat, într-un mod ironic și complet subiectiv, tipologia omului sau atitudinea și felul în care populația a resimțit situația de criză. Mai exact, am putut observa: omul fără adăpost, cel care a trăit în singurătate, cel care nu a putut evada în natură, cei care au trecut prin asta împreună. Personajele din lucrările lui Șerban Savu nu se opun ideii de cămin în sine. Ci mai curând, într-o varietate de moduri nedefinite, căminul pare să le fi trădat pe aceste personaje, silindu-le să iasă în noapte bântuind străzile ori să ajungă pe drumuri. Strada pustie, sala de așteptare din gară sau podeaua rece sunt sanctuare pentru cei care, din motive onorabile, nu au reușit să își găsească un cămin în lumea obișnuită.
Un efect colateral al contactului cu acest artist este faptul că începem să observăm în lume lucruri la care, așa cum ne lasă să înțelegem opera lui, și artistul a fost receptiv. Am devenit sensibili. Am observat în jurul nostru diferite tipologii de oameni în contexte pe care nu le observăm în mod obișnuit, sau pe care nu ni le imaginăm cu ușurință. Însă, în ciuda faptului că pentru marea majoritate a personajelor prezentate am putea avea un act de resemnare, Șerban Savu, în schimb, pare că vrea să scoată la lumină latura pozitivă a acestor lucruri. Realitatea pare să îi declanșeze sursele de inspirație, detalii care îi generează ideea și imaginea pe care ulterior o construiește sub formă ideală, trecută desigur prin filtrul istoriei artelor, care pentru el reprezintă o altă modalitate de a observa lumea.
Expoziția – îngrijită de către Mihai Pop – nu se prezintă drept una pretențioasă. Nu amețește privirea spectatorului și nu suprasolicită vizual. Privind lucrările expuse, mi-am imaginat involuntar timpul petrecut în atelier, sunetele pașilor de pe podea, mișcările lente, perii pensulelor frecate de pânză, tempo-ul avut, „accelerația" gândurilor. Rutina de analiză a oamenilor de la fereastră ce a rămas neschimbată. Am înțeles

During the first cultural event in Timișoara after a period of isolation, the general atmosphere seemed tense, completely different from what we were used to. Immediately after receiving the freedom of exiting our homes, Kunsthalle Bega became the first gallery that offered the possibility of encountering the local audience in a safe space. At that time, Kunsthalle Bega promoted their third project, reigniting the cultural milieu and the thirst for art and knowledge through the paintings of Șerban Savu, in the exhibit *Echinocțiu* [*Equinox*].
The magic of Șerban Savu's works made his canvases absorb all our feelings of frustration and anxiety once we came into contact with them. These showed, in an ironic and completely subjective manner, people's typology, or the attitude and the way in which they perceived the crisis. We could specifically observe the homeless person, the one who lived in solitude, the one who could no longer escape into nature, the ones that went through all this together. The characters of Șerban Savu's works are not opposed to the idea of a home. Rather, in a variety of indefinite ways, the home seems to have betrayed these characters, forcing them to go out at night and haunt the streets or end up in them. The empty street, the train station, or the cold floor are sanctuaries for those who have not managed to find a home in the regular world, for honorable reasons.
A collateral effect of the contact with this artist is the fact that we start to notice the same things which the artist noticed, as it can be understood from his works. We have become sensitive. We noticed around us various types of people in contexts which we do not normally notice, or in ones that we do not imagine easily. However, even though for most of the characters we could feel some resignation, Șerban Savu seems to want to bring out the positive aspect of these things. Reality seems to trigger the sources of inspiration, details that generate the idea and the image which he later constructs in an ideal form, through the filter of art history, which for him is just another way of seeing the world.
The exhibit, curated by Mihai Pop, is not a pretentious one. It does not dazzle the spectator's gaze and is not visually overloading. Looking at the works, I imagined the time involuntarily spent in the studio, the sound of the steps on the floor, slow movements, the hairs of the brush on the canvas, the pace, the "acceleration" of thought. The routine to analyze people from the window remained unchanged. I understood then, immediately, how the days of quarantine and the time spent behind the windows was not very different from a regular day in the studio. The artist constantly works because painting

***Antecamera*, 2016. Prin amabilitatea Fundația PLAN B.**
The Antechamber, 2016. Courtesy of Fundația PLAN B.

Șerban Savu ECHINOCȚIU, Kunsthalle Bega Box, imagine din expoziție. Credite foto Flavius Neamciuc.
Șerban Savu ECHINOCȚIU, Kunsthalle Bega Box, exhibition view. Photo credits Flavius Neamciuc.

atunci, pe loc, cum zilele de carantină și timpul petrecut în spatele ferestrelor cel mai probabil nu au fost cu mult diferite față de o zi obișnuită în atelier. Artistul lucrează constant pentru că pictura este un proces constant. Șerban Savu tratează pictura drept un mod de viață, fără perioade prea mari de relaxare sau de repaus. Este atent la lucruri, chiar dacă pare că nu le formulează pe loc sau direct în minte, el observă tot ceea ce se află în realitatea înconjurătoare.
La capătul celălalt de echinocțiu, atmosfera generală a rămas constantă, în ciuda promisiunilor de bunăstare și armonie. Cu siguranță, în lipsa perioadei de izolare, expoziția ar fi fost privită într-o altă perspectivă (și îndrăznesc să spun faptul că acesta este singurul avantaj – a trăi la o cu totul altă intensitate mesajul vizual, povestea din spatele picturilor). Aici, lucrările sunt începute în speranța recuperării acelei simbolistici vechi și, în același timp, oferă și amână promisiunea spre sens. Lucrările ne tachinează și ne frustrează dorința, imaginea fiind directă și transparentă în semnificația ei. Drept urmare, în fiecare pictură apar fragmente, ruine incomplete din punct de vedere strategic care trebuie descifrate.
„Felul nostru de a nu observa", indiferența din aer, nu are nimic inocent în ea. Inabilitatea de a simți, de a percepe, de a observa întreaga atmosferă are semnificații și consecințe. Întregul spațiu oferă o liniște interioară desăvârșită. Un soi de mulțumire cu sine pentru tot ceea ce ai, pentru siguranța zilei de mâine, pentru că nu te afli în locul celui ce doarme cu vrăbiile și nici singur pe canapea nu zaci, sau faptul că simți nevoia constantă de evadare. Un lucru este cert: trăim într-o perioadă în care producerea unor sentimente și afectări confortabile, sau răspunsuri înfricoșătoare și negative, a copleșit „adevărul" unor evenimente specifice sau chiar reprezentarea lor.

is a constant process. Șerban Savu treats painting as a way of life, without long periods of relaxation or pause. He is perceptive of things, even if he seems not to formulate them on the spot or in his mind, he notices everything that is in the surrounding environment.
At the opposite end of the equinox, the general atmosphere remained constant, despite the promises of wellbeing and harmony. Surely, in the absence of a period of isolation, this exhibit would have been seen in a different perspective (and I dare to add that it is the only advantage – to perceive the visual message at a different intensity, the story behind the paintings). Here, the works are begun in the hope of recovering that old symbolistic, and, at the same time, they offer and delay the promise for meaning. The works tease us and frustrate our desire, the image is direct and transparent in its meaning. As a result, in each painting there are fragments, incomplete ruins, which must be strategically decoded.
"Our way of not observing" and the looming indifference have nothing in common. The inability to perceive, to feel, to notice the entire atmosphere has meaning and consequences. The entire space offers complete inner peace, a kind of self-gratitude for everything you have, for the safety of tomorrow, for the fact that you are not the one who sleeps with the birds or the one who is alone on a couch, or the fact that you feel the constant need to escape. One thing is certain: we live in a period in which the production of feelings or comfortable affects or frightening and negative answers has overwhelmed the "truth" of particular events or even their representation.

Translated by Daniel Clinci

RECICLAREA VIZUALĂ
VISUAL RECYCLING

PIXEL AFTERLIFE
Artist: Sergiu Sas
LAPSUS, Timișoara
4.07. - 15.08.2020

Text: Teo Papadopol

Societatea umană suferă de un surplus de imagine pe care continuă să o producă constant. Suprasolicitarea vizuală este o problemă cauzată de nevoia general umană de a crea, și, mai mult decât atât, de dorința individului de a se remarca prin propria sa creație. Aceste lucruri au existat întotdeauna, dar producția de imagine, în ultimele decenii mai ales, s-a accelerat. Într-o lume în care muzeele de artă și galeriile sunt multe, și totodată pline în permanență, spațiul virtual devine un depozit universal de imagine. Viteza cu care circulă informația, datorită internetului, este mare, la fel ca și capacitatea omului de a o recepta, și totuși ambele sunt insuficiente pentru cantitatea de informație vizuală copleșitoare pe care umanitatea a ajuns să o producă. Producția umană în general este peste volumul necesar, de la paie de plastic la diverse suveniruri sau haine pe care le purtăm de câteva ori eventual. Pentru astfel de lucruri, soluția cea mai eficientă găsită este reciclarea. Încercăm să refolosim ceea ce avem deja și să repunem în funcțiune, folosind astfel mai puține resurse, crescându-ne totodată eficiența. În cazul imaginii, Sergiu Sas reușește să facă același lucru, căutând să utilizeze resurse vizuale gata existente, chiar abandonate, și să le repună în valoare, oferindu-le astfel valoare artistică, sub forma unor artefacte. Ceea ce face este prin urmare reciclarea imaginii și a informației pe care aceasta o include.
Spațiul Lapsus din Timișoara, un *artist-run space* înființat în 2017 de Alex Boca și Cătălin Bătrânu, funcționează cu precădere pe o zonă tip new-media, încurajând artiștii să prezinte publicului situații și probleme de actualitate, prin proiecte ce se distanțează de viziunea clasică referitoare la ceea ce înseamnă un spațiu de expunere cu tablouri pe pereți și sculpturi pe socluri. Se țintește o zonă mai degrabă conceptuală, bazată pe experiment și noutate, pe un dialog direct al artiștilor cu spațiul. Este vorba totodată de un makerspace caracterizat de interdisciplinaritate și colaborare. La vizitarea expoziției *Pixel Afterlife* de Sergiu Sas, am fost surprins de faptul că spațiul găzduia de asemenea elemente ale proiectului *Hypercube* al Andreei Medar și al Mălinei Ionescu – Lapsus încercând să fie, după cum spuneam, nu doar o galerie, ci de asemenea un laborator, un mediu în care diverse idei se îmbină și funcționează prin colaborare. Această colaborare permite ideii de reciclare vizuală dezvoltate de Sergiu Sas să depășească stadiul de serie de imagini recuperate, devenind un dialog deschis, un proiect în desfășurare care poate fi continuat, stimulând implicarea activă a publicului în ceea ce înseamnă dezvoltarea sustenabilă a creației artistice.
Sergiu Sas este inginer și artist multimedia. Este

Our society suffers from an image surplus: we are constantly producing images. This visual overdose stems from humanity's general need to create, coupled with the individual's even stronger desire to stand out through their own creation. While this phenomenon has always been present, the rate at which we produce images has skyrocketed over the last couple of decades. At a time where we have an abundance of museums and galleries all constantly saturated, the virtual realm works as a universal image repository. The speed of our receiving and processing information has accelerated, thanks to the Internet, and yet both these advantages cannot compete for the sheer overwhelming quantity of visual information that humans keep spewing out. Generally speaking, the rate at which we are producing things results in a number of items way above the necessary quantity, from plastic straws to knick knacks and clothes we barely wear. For these sorts of things, the most efficient solution has been recycling, finding a new purpose for something we already own, thus being efficient and using less resources. Sergiu Sas manages to do the same when it comes to images, seeking the use of already existing visual resources, often abandoned, and repurposing them, embedding them with an added artistic value by turning them into artefacts. What he's doing is basically recycling the image and the information it contains.
Artist-run space Lapsus in Timișoara, founded in 2017 by Alex Boca and Cătălin Bătrânu, frequently deals in new-media, encouraging artists to tackle current issues and situations through works that sidestep the traditional vision of an exhibition display, the one with paintings on the wall and sculptures on pedestals, striving for a more conceptual approach focused on experiment and innovation, as well as encouraging the artists to engage in direct dialogue with the space. It also functions as a makerspace bound by interdisciplinary and collaborative endeavors. When visiting Sergiu Sas's *Pixel Afterlife*, I was struck by the fact that the space was also hosting elements of the *Hypercube* project by Andreea Medar and Mălina Ionescu. Lapsus is trying to be more than just a gallery, striving to be more of a creative laboratory, a test kitchen where various ideas can meet and work through collaboration. This sort of collective praxis offers Sergiu Sas's visual recycling the opportunity to transcend the found image status and become a conversation, an ongoing project that could stimulate the active engagement of the audience in what the sustainable development of artistic creation could look like.
Sergiu Sas is an engineer and multimedia artist. He is also part of the Biserika and Kinema Ikon collectives, first meeting the latter in 2005, when they collaborated

Vedere din expoziție. Credit foto galeria Lapsus.
Exhibition view. Photo credits Lapsus Gallery.

membru al grupurilor Kinema Ikon, primul contact cu aceștia fiind luat cu ocazia aniversării lor de 35 de ani, în 2005, când au colaborat pentru realizarea unei expoziții la MNAC (*Retrospect, 1970-2005*). Sergiu este de asemenea membru al grupului Biserika. Prin lucrările sale, de cele mai multe ori participative și caracterizate de ironie și umor, își propune să demonteze anumite obsesii sociale, culturale și religioase. Este pasionat de zona new-media, lucrând predominant cu mediile foto-video, instalație și intervenție în spațiu public. Lucrând în domeniul IT și activând totodată în domeniul artistic prin fotografie, Sergiu sesizează surplusul de imagine existent, la creșterea căruia ia parte. Ca reacție la această problemă, începe să colecționeze hard disk-uri, dispozitive de stocare a datelor de tip USB, sau carduri SD achiziționate din târguri de vechituri. Folosind un program de recovery data, recuperează fișierele șterse de pe acestea, fotografii și videoclipuri. Împreună cu Alex Boca selectează o parte dintre ele, pentru a le prezenta în cadrul expoziției *Pixel Afterlife*, ce a avut vernisajul la Lapsus în data de 4 iulie 2020. Imaginile și videoclipurile selectate sunt împărțite în patru categorii, expuse sub forma a patru colecții distincte. Fiecare colecție conține elemente extrase de pe câte un singur dispozitiv de stocare, ce au câte un subiect comun. Făcând un tur al galeriei, putem începe cu o serie de imagini aparținând a două arhive separate găsite pe un singur stick USB. Specific acestor imagini este faptul că majoritatea lor au fost corupte, alterate de diverse accidente de utilizare a obiectelor pe care au fost stocate, lipsa pixelilor conferindu-le o interesantă caracteristică estetică tip glitch. De asemenea, expoziția conține și o proiecție ce ne prezintă un slideshow de imagini reziduale, diverse fișiere de format jpeg, bitmap,

for the group's 35th anniversary exhibition at MNAC (*Retrospect, 1970-2005*). Through his work, imbued with irony and humor and often participatory, Sas strives to deconstruct certain social, cultural, and religious obsessions. He is passionate about new media, often working with video, photography, installation, and public space interventions. Working in IT and using photography as an artistic medium, Sas is very much aware of the current image surplus to which he contributes. As a reaction to this issue, he started collecting various media storage devices like hard drives, thumb drives, and SD cards from flea markets, then began searching for the deleted photographs and videos using a data recovery program. Together with Alex Boca, he presented a selection of those for *Pixel Afterlife*, which opened on July 4th, 2020 at Lapsus.
The selected media is organized in four categories, presented as four different collections, each collection containing data found on a single storage device, united by a common thread. Looking through the gallery, we can start with a series of images belonging to two separate archives, found on a single thumb drive. Most of these images have been corrupted, altered by various accidents to the storage unit, which led to their glitch, fragmented aesthetic. The exhibition also features a projected slide-show of residual images such as various jpeg, bitmap, gif, or png files, either temporary files, bits of layout resulted from browsing the internet, or images used by a series of installed software such as pictograms, logos, or stencils. Sas envisions the possibility of a future archeology branch focused on digital detritus, a media-archeology where, as in his show, the aesthetic quality of said artefacts would be its main focus.
He also presents a series of images that follows the

gif sau png, reprezentând fișiere temporare sau bucăți de layout rezultate în urmă navigării pe internet, imagini folosite de software-urile instalate pe calculator precum jocuri sau diverse programe, imagini tip pictograme, logo-uri sau șabloane. Sergiu își imaginează posibilitatea existenței, în viitor, a unui domeniu arheologic care să studieze rămășițe digitale, o așa-zisă media-arheologie, iar calitatea estetică a eventualelor artefacte constituie, în acest caz, principalul subiect al analizei.
Mai departe, există o serie de fotografii prin care se urmărește traiectoria geografică a unui stick USB. Schimbarea succesivă a proprietarilor, un danez și un român în cazul dat, evidențiază diferența culturală ce desparte vestul de estul Europei. Prin comparație, viața aparent perfectă a danezilor, caracterizată de excursii exotice, fotografii cu persoane ce zâmbesc mereu în cadrul unor întruniri de familie liniștite, parcă idealizate, ce se sfârșesc prin seri de dans în cerc, are un aer artificial față de importanța dată evenimentelor sociale tip nunți și botezuri tipic estice, caracterizate de excese culinare și bahice. Ideea de clivaj est european, conform căreia estul ar fi din punct de vedere al dezvoltării social-culturale inferior vestului, la o analiză mai profundă, este pusă astfel sub semnul întrebării din punct de vedere al onestității. O altă selecție de imagini prezintă o nișă mai puțin cunoscută a ceea ce înseamnă spații comerciale mari, prezentând fotografic antrenamentul de pregătire al unui bodyguard de mall, de la inițierea în artele marțiale prin participarea la un training de tip team-building, până la trucuri psihologice învățate din slide-uri powerpoint. Seria este completată de o colecție de video-uri ce ne prezintă diverse accidente din depozitele unor magazine și chiar înregistrări ale unor jafuri. Dacă inițial datele recuperate erau interesante mai mult dintr-o perspectivă estetică, în cazul acestor două serii este vorba mai degrabă despre niște relicve ce ne prezintă caracteristicile sociale ale contemporaneității, prezentând aspecte aparent banale, dar care se dovedesc grăitoare la adresa umanității.
Sergiu se pune din proprie inițiativă în locul arheologului digital imaginat de el, analizând umanitatea contemporană din prisma informației pe care aceasta o produce și stochează în timp. Întreaga expoziție pare a fi o serie de observații trase în urma analizei cuiva ce se prezintă mai degrabă ca un cercetător decât ca un artist, iar numărul mare de imagini ce au fost recuperate de pe doar câteva spații de stocare, ne duce cu gândul la problema inițială, a supraproducției de informație vizuală. Analizând în profunzime problema pixelilor, Sergiu consideră că realizează o „reînviere" a acestora: eliminați prin ștergere, sunt readuși la viață cu ajutorul programului de data recovery. „Valorile Red, Green și Blue, acest Tată, Fiu și Duh Sfânt al pixelului, definesc culoarea acestuia și implicit «personalitatea» și funcția lui de bază. Înaintea ștergerii jpeg-ului, fiecare pixel avea o funcție specifică, prin culoarea lui unică împreună cu ceilalți pixeli forma o imagine, și în felul acesta era o parte armonioasă a unui întreg jpeg plin de sens", spune acesta, detaliind mai departe felul în care „reînvierea" pixelilor poate altera imaginea, atacându-i integritatea și sensul.
Pixel Afterlife este, prin urmare, un proiect de cercetare a condiției informației digitale ce reflectă de fapt caracterul creatorului său, omul, care după ce o produce o șterge, distrugând-o, dar ajunge mai apoi să vrea să o recâștige, aducând-o din nou la viață, cu riscul de a o altera, pentru a o înțelege în final mai bine.

geographical trajectory of a thumb drive. Its changing ownership, a Danish and a Romanian man, highlights the cultural differences between Eastern and Western Europe. Side by side, the seemingly perfect life of the Danes with their exotic trips, photos of people smiling constantly at quiet, almost idyllic family gatherings that always end with dancing in a circle feel almost staged and artificial compared to the weddings and christening bacchanal of Eastern social events, with their excessive food spreads and flowing wine. The idea of the Eastern European divide, which states that from a socio-cultural standpoint Eastern Europe is somewhat inferior to the West starts to crumble upon closer analysis, making me question its honesty. Another image selection presents a lesser-known aspect of the universe of large commercial spaces by photographically depicting the training program of a mall bodyguard from their first contact in martial arts through team building exercises to physiological tricks learned via PowerPoint. Rounding up the series is a video collection of various storage room accidents and even footage of robberies. If, at first, the recovered data was interesting solely from an aesthetic perspective, these two particular series are rather relics presenting the social characteristics of contemporary society through seemingly anodyne, everyday events that actually speak volumes.
Sas is willingly assuming the role of the digital archeologist he imagined, studying contemporary humanity through the data it produces and stores. The entire show feels like a series of observations following the analysis of a researcher rather than an artist, and the large number of images found on a few storage devices only proves the initial thesis of imagistic surplus. Performing an in-depth analysis of the damaged pixels, Sas believes he is performing a "resurrection" of those eliminated by deletion, being brought back to life by the data recovery program. "The Red, Green, and Blue values, these Father, Son, and Holy Ghost of the pixel, define its color, thus its 'personality' and base function. Before deleting the JPEG, each pixel had a specific function through its unique color, forming a color with the other pixels and this way being a harmonious part of a JPEG full of meaning," he says, going on to describe how the pixel "resurrection" can alter the image, changing its integrity and meaning.
Pixel Afterlife is, in conclusion, a research project on the condition of digital information that reflects in turn the character of its human creator who erases it after its birth, destroying it. They would then seek to recover the image, risking its alteration in an effort to bring it back to life in order to better understand it.

Translated by andra nikolayi

„STATUIA SUNTEM NOI”

“WE ARE THE STATUE”

REPVBLICA. DESPRE UMBRĂ ÎN SCULPTURĂ.
Art Safari 2019. Palatul Oscar Maugsch, București
Curator: Călin Dan

Text: Ioana Vlasiu

Citatul din titlu este o formulă memorabilă datorată lui Ion Frunzetti, istoricul de artă care la noi a avut un interes major pentru sculptură, ca și profesorii lui, George Oprescu și Tudor Vianu. În acord cu teoriile psihologizante de la început de secol XX, Frunzetti vede în sculptură o mișcare potențială care se transmite privitorului la nivel fiziologic. Sculptura diferă de pictură în mod fundamental, pentru că volumul instituie o relație somatică, de la corp la corp, cu privitorul. Răspândirea sculpturii în accepția ei occidentală, figurativă, mimetică, în țările române începând cu secolul al XIX-lea trebuie să fi fost resimțită ca o noutate absolută de către privitorul educat vizual de pictura religioasă bizantinizantă.

Expoziția remarcabilă prin anvergura și actualitatea conceptului, *Republica. Despre umbră în sculptură* și cartea/catalog care a însoțit-o – autori: Călin Dan, Sandra Demetrescu și Celia Ghyka – constituie o fericită continuare, din perspective noi, a reflecțiilor despre sculptură în cultura noastră.

Ca într-o punere în scenă a mitului platonician al peșterii, punct de referință în cele două eseuri ale cărții, vizitatorul ia contact mai întâi cu o lume de umbre proiectate pe o pânză desfășurată orizontal de-a lungul sălii. Parcurgând expoziția, sculpturile cu corporalitatea lor fără echivoc, care se dezvăluie în interacțiunea cu lumina și spațiul, devin vizibile. Disocierea între simțul văzului și simțul haptic, pipăitul, dar și conlucrarea lor devin perceptibile. De la umbră, plată și inconsistentă, privitorul ajunge la confruntarea cu volumul și materia cu grăuntele, luciul sau opacitatea ei. Umbra ca *anima* rămâne însă constitutivă pentru sculptură, după cum dezvoltă Călin Dan ideea în eseul său.

Dispozitivul scenic al expunerii are menirea de a pune în abis problematica expoziției, dezvoltată în textele catalogului. Trimiterea e dublă, la mitul platonician al peșterii și la legenda nașterii picturii din umbra figurii umane proiectate pe perete pomenită de Pliniu, în varianta care o face răspunzătoare de nașterea reprezentării în relief, a sculpturii. Expoziția povestește despre originile îndepărtate și sursele magice ale sculpturii, funcția ei mnemonică, despre legătura cu moartea și memoria, dar și despre legătura cu viața și forța simulacrului, despre elocvența manipulatoare a statuilor și instrumentalizarea lor politică.

Dar e și o „călătorie imaginară și poetică în salturi diacronice a sculpturii din România”, ne spune Celia Ghyka. Scurta istorie a sculpturii românești moderne se întâlnește cu vestigiile sculpturii romane de pe teritoriul României. Arta sculpturii în accepție clasică își împarte spațiul cu statutul ambiguu al măștilor mortuare. Conexiuni între epoci distanțate cronologic anulează

The quote from the title is Ion Frunzetti’s iconic phrase. Frunzetti was an art historian who showed great interest in sculpture, like his professors, George Oprescu and Tudor Vianu. In keeping with the psychologizing theories from the early 20th century, Frunzetti saw in sculpture a potential movement that is conveyed to the viewer on a physiological level. Sculpture is fundamentally different from painting because its volume establishes a body-to-body relationship with the viewer. The introduction of sculpture in its western, figurative, mimetic conception into the Romanian territories starting with the 19th century must have seemed like a complete novelty to the viewer educated in the religious Byzantine tradition.

REPVBLICA. About Shadow in Sculpture, remarkable through its scope and relevance, and the accompanying book/catalogue (authors: Călin Dan, Sandra Demetrescu, and Celia Ghyka) represent a fortunate continuation of the reflections on sculpture in Romanian culture from new perspectives.

Like in a staging of the Platonic myth of the cave, a reference point in the book’s two essays, the visitor first encounters a world of shadows projected onto a canvas screen stretching across the room. Moving through the exhibition, the sculptures, with their uncertain corporeality, reveal themselves through the interaction with light and space and become visible. The dissociation between the sense of sight and that of touch, but also their interaction, becomes noticeable. From flat, ephemeral shadow, the viewer comes face to face with volume and matter, with its grain, sheen, or opacity.

The shadow as *anima* remains however constitutive of sculpture, an idea which Călin Dan develops in his essay.

The exhibition’s set-up aims to reflect the subject matter, developed in the catalogue texts. There is a double reference: to the Platonic myth of the cave and to the legend of painting as originally inspired by human shadows projected onto walls which Pliny mentions, in the version which also makes it responsible for the birth of representation in relief, of sculpture. The exhibition tells the story of sculpture’s distant origins and magical sources, of its mnemonic function, of its connection to death and memory, but also of its link to life and the power of the simulacrum, of the manipulative eloquence of statues and their political instrumentalization.

But it is also “an imaginary and poetic journey of Romanian sculpture in diachronic leaps,” as Celia Ghyka tells us. The brief history of modern Romanian sculpture meets the remnants of Roman sculpture on the Romanian territory. The classical conception of sculpture shares a place with the ambiguous status of death masks. The connections between periods distant in time cancel out the temporal divide in a fertile, meaning-

REPVBLICA, Art Safari, 2019, Palatul Oscar Maugsch
Curator: Călin Dan
Cercetare / Research**: Celia Ghyka**
Asistent curator: Sandra Demetrescu
Arhitect: Attila Kim
Credit foto / photo**: Serioja Bocsok**

distanța temporală într-o confuzie fertilă, generatoare de sens. Umbra lui Aby Warburg, evocat de autori, legitimează riscurile salturilor de tot felul, în urmărirea recurențelor între antichitate și modernitate, fie și în cadrul restrâns al acestei expoziții.

Neconvențională este prezența măștilor mortuare, intens emoționale în contextul meditației despre moarte și supraviețuire, începând cu cea a lui Eminescu, Vasile Voiculescu, Bacovia, Goga, mâinile lui George Călinescu. Mulajul după viu și masca mortuară au fost utilizate cel puțin de la Donatello încoace, de către sculptori pentru calitatea lor de amprentă a chipului uman. Îmi vin în minte câteva exemple din sculptura românească. Masca mortuară a lui Eminescu a fost pentru prima oară folosită în 1974 de Ion Condiescu într-o efigie eminesciană, un colaj sculptural care spărgea tiparele iconografiei poetului național, lucrare expusă astăzi la MNAC. Într-o interpretare diferită, mai aproape de mistica romantică a geniului, dar și mai calofilă, Vasile Gorduz a reluat masca mortuară în

generating way. The legacy of Aby Warburg, whom the authors mention, justifies the risks of all kinds of leaps in pursuit of recurrences, from antiquity to modernity, even within the narrow frame of the exhibition.

The death masks’ display is unconventional. They are intensely emotional in the context of a reflection on death and survival, from Eminescu’s, Vasile Voiculescu’s, Bacovia’s, and Goga’s death masks to George Călinescu’s hands. Casts of living people and death masks have been used by sculptors at least since Donatello for their impression of the human face. Some examples from Romanian sculpture come to mind. Eminescu’s death mask was first used in 1974 by Ion Condiescu in an effigy of the poet, a sculptural collage that broke with the national poet’s iconography, a work which is exhibited today at the MNAC. In a different interpretation that comes closer to the mystical figure of the Romantic genius, and is also more aesthetically oriented, Vasile Gorduz used Eminescu’s death mask in the poet’s statue that was installed in 2004 in Montreal. Before them, in

statuia instalată în 2004 la Montreal.
Înaintea lor, în secolul al XIX-lea, un straniu autoportret, meditație sui generis asupra morții, insera Wladislaw Hegel în relieful de pe frontonul Facultății de Medicină din Iași, care reprezenta, în bună tradiție clasicizantă, o lecție de anatomie. Cadavrul de pe masa de disecție avea trăsăturile lui Hegel, reprezentarea parcurgând un drum invers de la animat la inanimat.
Catalogul propune conexiuni între temele sculpturale și texte literare, posibile ekphrasis. Versurile lui Shelley pe tema zădărniciei gloriei sunt alăturate figurii lui Don Quijote de Iosif Fekete și unui cavaler trac. Rilke este convocat să comenteze stele funerare antice, Dan Botta pe Aurel Popp, interesantul pictor băimărean reevaluat acum ca sculptor.
Unei zeități feminine drapate, un fragment cruțat de trecerea timpului, și unui nud de Baraschi de o senzualitate robustă, deliberat amputat, pe urmele lui Rodin, pentru a rivaliza cu prestigiul statuilor antice, li se asociază un sonet shakespearian. *Himera Pământului* a lui Paciurea și un șarpe încolăcit, fragment și el al unui ansamblu roman distrus, se împărtășesc dintr-un comentariu al lui Blaise Pascal.
De la Ioan Georgescu la Paciurea și Fritz Storck, continuând cu anii interbelici dominați de Jalea, Medrea și Oscar Han, când debutează și se afirmă Mac Constantinescu, Mattis Teutsch, Ferdinand Gallas, Milița Petrașcu, Irimescu, Anghel, Vlasiu, Caragea, până la Gorduz și Călărășanu – și în această enumerare mă opresc la artiștii prezenți în expoziție, la care se puteau adăuga mulți alții.
Repertoriul redus al genurilor sculpturii, canonul ei fixat încă din Antichitate – corpul omenesc, nud sau îmbrăcat, portretul, animalul – este exemplificat în expoziție prin numeroase lucrări mai curând de sculptură mică, lucrări de interior, cele mai multe din perioada interbelică. Este impresionantă crearea într-un interval scurt de timp a unui climat favorabil sculpturii de extracție clasică în societatea românească, până demult nedeprinsă cu o astfel de artă.
Nudurile lui Mattis-Teutsch și Vlasiu sunt fantomatice cu patina lor neagră, puternic lustruită, care travestește lemnul în bronz, iar cele în bronz, tot cu patină întunecată, ale lui Han, Medrea, Mac Constantinescu, Ion Irimescu, care contestă efectul mimetic în comparație cu albul translucid al marmurei sunt mai aproape de calitatea carnației, care a bântuit de pildă imaginarul eminescian. Noncolorile alb și negru i-au prilejuit lui Brâncuși subtilul oximoron din titlul *Negresa blondă* al uneia dintre figurile sale feminine.
Aș mai adăuga în final că „nevoia de umbră" asociată cu sculptura a supraviețuit până târziu în chiar pedagogia artistică modernă. Lui Bourdelle, profesorul admirat al multor artiști români, îi plăcea să își ducă studenții în depozitul de sculpturi al Luvrului, proiectând lumini puternice asupra statuilor, care ieșeau din întuneric trăind o nouă viață.
Calitatea ilustrației ar fi putut susține mai bine această publicație incitantă, care dintr-o perspectivă antropologică readuce interesul pentru sculptură în miezul reflecției actuale. Un teritoriu în care cărțile lui Victor Stoichiță, traduse în ultimii ani, au marcat jaloane importante.

the 19th century, Wladislaw Hegel inserted a strange self-portrait, a unique meditation on death, into the relief on the Iași Faculty of Medicine's facade, which represented, in good classical tradition, an anatomy lesson. The body on the dissection table had Hegel's features, the representation tracing the passage from animate to inanimate.
The catalogue draws connections between themes in sculpture and literary texts, possible ekphrases. Shelley's lines on the futility of glory are juxtaposed with the figure of Don Quijote by Iosif Fekete and of a Thracian Knight. Rilke is called forth to comment on ancient funerary stelae and Dan Botta on Aurel Popp, the interesting painter from Baia Mare being reevaluated as a sculptor.
A Shakespearean sonnet is associated with a draped female deity, a fragment spared by time, and with a nude of robust sensuality by Baraschi, deliberately amputated, following Rodin, in order to rival the prestige of ancient statues. Paciurea's *Earth Chimera* and a coiled snake, a fragment of a destroyed Roman ensemble, share in a commentary by Blaise Pascal.
From Ioan Georgescu to Paciurea and Fritz Storck, continuing with the interwar years, dominated by Jalea, Medrea, and Oscar Han, when Mac Constantinescu, Mattis Teutsch, Ferdinand Gallas, Milița Petrașcu, Irimescu, Anghel, Vlasiu, and Caragea begin to assert themselves, and going up to Gorduz and Călărășanu – I limit myself here to the artists present in the exhibition, to which could be added many more.
Sculpture's relatively small repertoire of genres – as its canon has been fixed since antiquity: the human body, naked or dressed, the portrait, the animal figure – is exemplified in the exhibition through numerous sculptural works of rather small size, interior pieces, mostly from the interwar period. The creation of a favorable climate for classically inspired sculpture in such short time in Romanian society, which had not been used to such art, is quite remarkable.
Mattis-Teutsch's and Vlasiu's nudes are ghostly, with their black, polished patina, which turns wood into bronze, and those made in bronze, with the same dark patina, by Han, Medrea, Mac Constantinescu, and Ion Irimescu, challenge the mimetic effect in comparison to marble's translucid whiteness, are closer to the quality of flesh, which haunted Eminescu's imagery. Black and white are at play in Brâncuși's subtle oxymoron in the title of his work *La Négresse blonde*, one of his female figures.
In the end, I would add that "the need for shadows" associated with sculpture has survived until late. We see it even in modern art education. Bourdelle, the admired teacher of many Romanian artists, would take his students into the Louvre's sculpture storeroom and shine strong lights onto the statues, which emerged from the darkness anew.
The picture quality could have better supported this exciting publication, which, from an anthropological perspective, brings back sculpture into actuality for reflection. This is a territory in which Victor Stoichiță's books, translated in the last few years, are an important watershed.

Translated by Rareș Grozea

ILASH/MARIN CITITORI/INTERPREȚI AI RECUZITELOR POST-UMANULUI

READERS/INTERPRETERS OF POSTHUMAN PROPS

VERSUS
Artiști: Elena Ilash, Florin Marin
Muzeul de Artă Cluj-Napoca
Curator: Dan Breaz
30.07. - 9.08.2020

Text: Dan Breaz

Deschisă în perioada 30 iulie – 9 august 2020, la Muzeul de Artă Cluj-Napoca, expoziția *Versus* a artiștilor Elena Ilash și Florin Marin, prin conceptul curatorial care dă și titlul expoziției, își propune să aducă în atenția publicului lucrări de sculptură, obiecte și desene care se relaționează printr-o serie de opoziții, dar și prin valori artistice complementare. Lucrările Elenei Ilash acoperă perioada de creație dintre anii 2019-2020, iar cele realizate de Florin Marin, intervalul 2016-2020.
Ambele discursuri artistice se raportează printr-o lectură hibridă la practicile artistice contemporane, ca și la unele idei structurale ale modernității culturale. Astfel, spre exemplu, mult clamata pierdere a unei *unități* culturale premoderne este reconstruită printr-o recuzită vizuală a post-umanului, care pare să-i antologheze unele dintre cele mai fascinante manifestări, sub forma unui inventar al urmelor pierdute ale omului. În lucrări precum *Obiectul-Umbra-Human Presence* (Elena Ilash) sau în lucrări care se relaționează între ele, cum sunt *Studiu de coloană* (Florin Marin) și, respectiv, *Obiectul-Umbră-Umbra neagră-obsesia* (Elena Ilash), se reconstituie vizual ceea ce mai rămâne din necesitatea individului de a realiza construcții umane sau construcții de sine prin semne echivalente, cum este umbra, respectiv coloana, care mai rămâne doar în calitatea sa de *urmă*, ca recuzită scenică a unei foste umbre
Elena Ilash învăluie în mister ceea ce ține de o poetică a visceralului. Creații cum sunt *Obiectul-Umbră-Osuar. Despre fragment anatomic*, *Obiectul-Umbră-Meta-Umbra*, *Obiectul-Umbră-Structură-textură* sau *Obiectul-Umbră-Hope!* conțin trimiteri încifrate la ideea de osuar sau de fragment anatomic, la expresivitatea vizuală a regnului vegetal, utilizând medii artistice neconvenționale, precum gips, rășină acrilică și materiale textile. Lucrările Elenei Ilash sunt subtile „instrumente" de reflecție asupra efemerității ființei umane, a inevitabilelor sale determinări materiale și a felului în care se integrează aceasta în

Open between 30 July and 9 August 2020 at the Art Museum of Cluj-Napoca, Elena Ilash and Florin Marin's exhibition *Versus* attempts, through the curatorial concept that also gives the exhibition its title, to bring to the attention of the public a number of sculptures, objects, and drawings that relate to each other through a series of oppositions, but also through complementary artistic qualities. Elena Ilash's works were made between 2019 and 2020 and those by Florin Marin between 2016 and 2020.
Both their artistic discourses relate to contemporary art practices, as well as to certain structural ideas of cultural modernity, based on a hybrid reading. For example, the often-circulated loss of a premodern cultural *unity* is reconstructed through the visual props of the posthuman, which seems to anthologize some of its most fascinating manifestations in the form of an inventory of lost traces of humanity. In works like *Object-Shadow-Human Presence* (Elena Ilash) or works that relate to each other, such as *Column Study* (Florin Marin) and *Object-Shadow-Black Shadow-obsession* (Elena Ilash), we have a visual reconstruction of what remains from the necessity of the individual to create human constructions or self-constructions through equivalent signs, such as the shadow and the column, which remain only as a *trace*, as a stage prop of a former shadow.
Elena Ilash veils a certain poetics of the visceral in mystery. Works like *Object-Shadow-Ossuary. On an Anatomical Fragment*, *Meta-Object-Shadow-Shadow*, *Object-Shadow-Structure-Texture*, or *Object-Shadow-Hope!* contain coded references to the idea of an ossuary or an anatomical fragment, to the visual expressivity of plants, using unconventional media, such as plaster, acrylic resin, and textile. Elena Ilash's works are subtle "instruments" for reflection on the ephemerality of human beings, their inevitable material determination, and the way in which they integrate into the mystery of the universe. But they can also be interpreted as

Sus: Florin Marin, Ansamblu sculptural.
Top: Florin Marin, Sculptural ensemble.

Jos: Elena Ilash, *Metaumbra.*
Bottom: Elena Ilash, *The Meta Shadow.*

misterul universului nostru. Dar ele pot fi interpretate și ca sugestive purtătoare de spiritualitate, pentru că majoritatea lucrărilor din expoziție au o parte fixă și una mobilă, ca o umbră a lor, evanescentă.
Dimpotrivă, Florin Marin folosește căldura lemnului pentru a sugera posibilitatea de salvare a ființei umane din condiția sa trecătoare, urmând calea ascensională a luminii. Coloanele sale sunt cu capitel, cu figură, cu formă fațetată, cu triunghi răsturnat, iar alteori sunt purtătoare de con sau poartă denumirea sugestivă de „sunet înalt". Prin urmare, acestea sunt, de asemenea, „instrumente" de reflecție asupra unor moduri sau expresii culturale consacrate prin care creativitatea umană tinde să se detașeze de determinările materiale, pentru a se integra într-o lume ideală, pentru a aspira la permanență.
Expoziția transpune estetic mitologii personale esențiale pentru creațiile celor doi artiști. Elena Ilash reformulează expresiile violent-critice ale visceralului, ca metaforă a pierderii de sine și a însingurării. Florin Marin revitalizează experiența unui spirit arhaic, adus în prezent, din universul paradisiac al copilăriei, prin cioplirea spontană a lemnului și prin delicatele accente de culoare ale suprafețelor sculpturale, care amintesc de materialitatea și de căldura unor corpuri vii. Comune celor doi artiști sunt, așadar, reflecția asupra conceptului de *identitate*, interpretată fie ca apartenență inevitabilă la determinările realității concrete, fie ca o modalitate de eliberare a spiritului pe calea ascensională a luminii, reprezentată pe calea unor surprinzătoare aluzii culturale.
Atât la Elena Ilash, cât și la Florin Marin, se poate identifica detașarea de convențiile artei clasice și, respectiv, o abordare problematizantă, specifică – în variate moduri – pentru sensibilitatea contemporană. Utilizarea unei retorici critice sau, uneori, chiar subversive, se poate *citi* în câteva caracteristici vizuale semnificative: suspendarea lucrărilor în spațiul expozițional, insolitele stilizări ale figurativului, eliminarea evidenței caracteristicilor umanului, sugestiile apartenenței la o condiție post-umană, activarea capacităților sculpturii de a fuziona cu o artă ambientală, care tinde să renunțe la masa gravitațională, în favoarea unei corporalități purificate de densitatea materiei. În proporții diferite, aceste abordări pot fi recunoscute la Elena Ilash, în *Obiectul-Umbra-Hope!*, *Obiectul-Umbra-Human presence* sau *Obiectul-Umbră-Umbra neagră-obsesia*, iar la Florin Marin, în *Punctul pus pe sferă* sau *Coloana cu formă fațetată*.
Putem recunoaște în această suprimare a corpului *fără materie* o reflecție culturală mai largă. Epoca modernă moștenește angoasa societăților tradiționale în fața imperfecțiunilor corporalității umane, de unde un număr considerabil de reprezentări iconografice idealizante. Numai pentru perioada contemporană devine o practică frecventă dezavuarea în reprezentare a unor imperfecțiuni, ieșind de sub auspiciile normelor morale. Expoziția *Versus* reia un estetism aparent convergent cu opțiunea idealizantă a modernității, însă doar pentru a o deturna, în spirit contemporan, prin reiterarea ștergerii violente a urmelor trecerii ființei umane prin lume. Structurile osoase, texturile viscerale sau ale materialității vestimentației umane, coloanele evocând elansări luminoase definesc viziunea artistică a celor doi artiști, ca subtili cititori/interpreți ai recuzitelor vizuale ale post-umanului.

suggestive bearers of spiritualities, as most works in the exhibition have a fixed and a mobile part, like an evanescent shadow.
Florin Marin, in contrast, uses the heat of the wood to suggest the possibility that humanity can be saved from its transient condition by following the ascending path of light. His columns have capitals, figures, faceted forms, inverted triangles, and other times bear cones or have suggestive names like "high pitch." These are also "instruments" for reflecting on consecrated cultural styles or expressions through which human creativity tends to become detached from material determination in order to become integrated into an ideal world, to aspire to permanence.
The exhibition transposes personal mythologies that are essential to the two artists' works in an aesthetic fashion. Elena Ilash reforms the critical-violent expressions of the visceral as a metaphor for self-effacement and loneliness. Florin Marin revitalizes the experience of an archaic spirit that is brought into the present from the paradise universe of childhood through spontaneous wood carving and delicate color shading of the sculpted surfaces, which recalls the materiality and warmth of living bodies. What the two artists have in common therefore is the reflection on the concept of *identity*, interpreted either as an inevitable belonging to the determinations of concrete reality or as a means of freeing the spirit on the ascending path of light, represented through surprising cultural allusions.
In both the artists' works, we can identify a distancing from classical art conventions and a problematizing approach, tailored to the contemporary sensibility in various ways. Their use of critical, or at times even subversive, rhetoric can be *read* in a few significant visual characteristics: suspending the works in the exhibition space, stylizing the figurative in unusual ways, erasing the evidence of human qualities, suggesting the possibility of belonging to a posthuman condition, activating sculpture's capacity to fuse with ambient art, which tends to abandon gravitational mass in favor of a corporeality purged of the density of matter. In varying proportions, these approaches can be seen in Elena Ilash's works, like *Object-Shadow-Hope!*, *Object-Shadow-Human Presence*, or *Object-Shadow-Black Shadow-obsession*, and in Florin Marin's works, like *Dot Placed on a Sphere* or *Faceted Column*.
We can recognize a broader cultural reflection in this suppression of the body *sans matter*. The modern age has inherited traditional societies' angst for imperfections in the human body, hence a considerable number of idealized visual representations. It is only in the contemporary age that the disavowal of these standards, by representing imperfections and escaping from the influence of moral norms, becomes common practice.
The exhibition *Versus* makes use of an aestheticism that seems to converge with modern idealization, but that is only in order to subvert it, in a contemporary spirit, by iterating the violent erasure of the traces of humanity in the world. The bone structures and visceral or textile textures, the columns evoking blasts of light, all these define these two artists' vision as subtle readers/interpreters of the visual props of the posthuman.

Translated by Rareș Grozea

Stânga: Sebastian Iacob, *Clăbuc*, 200 x 300 x 200 cm, baloane pvc. Dreapta: galeria Etaj.
Left: Sebastian Iacob, *Clăbuc*, 200 x 300 x 200 cm, balloons pvc. Right: Etaj Gallery.

OFFSHORE WHITE CUBE DRESS CODE: NEOPREN

ETAJ ARTIST RUN SPACE
Artiști: Andrei Tudoran, Cristian Emil alias BUBU, Dumitru Gurjii, RalucaIlaria Demetrescu, Ilina Schileru, Mihai Zgondoiu, Mircea Modreanu, Ovidiu Toader, Pandele Pandele, Pastila Roz, Ruxandra Tudoran, Sebastian Iacob, Sorin Dan Cojocaru
24.07.2020

Text: Ilina Schileru

E T A J on wheels a pornit de la o idee a lui Dumitru Gurjii și Mircea Modreanu, duo-ul *parent-root* al grupului E T A J, din dorința de a crea o alternativă la limitările convenționale date de cadrul muzeal și de galerie.
Pornind de la premisa ca accesul la artă să fie asigurat și altor categorii de public, nu numai nișei urbane, grupul E T A J a gândit un proiect de experiențe în medii mai puțin uzitate ca spații expoziționale, proiect care a constat în instalarea unui white cube într-un crater de munte (*Krat3r*, Conil, Spania, ianuarie 2020), pe un lac în apropiere de București (iulie 2020), la mare în sezonul estival (5 expoziții în 5 seri, între 1 și 5 august – în cadrul festivalului de film Cinemascop | Ediția a 3-a), pe terasa unui bloc de ateliere.
Odată cu instaurarea lockdown-ului de la jumătatea lunii martie, grupul E T A J a adus o alternativă la vernisajul din interiorul galeriei, invitând peste 60 de artiști pe parcursul a 13 săptămâni să proiecteze lucrări video de la fereastra galeriei, situată la etajul 1 într-un imobil din Piața Romană (str. George Enescu 4) din București. În fiecare seară, de la ora șapte, promotorul seriei de proiecții completa declarația pe proprie răspundere pentru a ieși pe stradă și transmitea live de pe trotuarul de vis-à-vis preț de câteva minute imagini video cu proiecția dată. Șansele ca aceste proiecții să aibă spectatori erau foarte reduse, întrucât lockdown-ul a impus restricții clare privind condiționarea accesului pe stradă pentru populație, așadar proiecția era destinată celor care se logau la acea oră, prin live, pe pagina de fb *E T A J on wheels*.
Concomitent cu aceste proiecții, se lansează și o alternativă pentru vernisaje – sub argumentul că 8 artiști vor părăsi sfera Terrei, acum infectată cu noul coronavirus și se vor muta, temporar, pe Lună pentru a-și face expozițiile. Intitulate *Măcar o dată pe lună*, aceste expoziții online sunt lansări în spațiul virtual ale unor demersuri creative propuse pe rând de Andrei Tudoran, Dumitru Gurjii, Ruxandra Tudoran, Mircea Modreanu, Radu Pandele, Răzvan Tupa, Radu Carnariu, Radu Nastasia, urmați mai apoi de alții, invitați: Alexandru Zaharia, Otto Constantin, Daniel Pandele, Sebastian Iacob, Pulsar Sinaps, Alexandra Satmari, Ada Muntean, Mattioli Marta, Diana Matilda Crișan, Ella Mirella, Alexandru Zana, Alexandru Maxim etc.
După seria de expoziții de pe Lună, *E T A J on wheels* se întoarce pe Pământ, odată cu relaxarea restricțiilor impuse de către autorități. White cube-ul a amerizat pe un lac din nordul Bucureștiului. Accesul către evenimentul care a durat o singură zi (24 iulie) s-a făcut prin distribuirea unor coordonate gps prin google maps, iar prezența artiștilor și a publicului a fost condiționată de accesul acestora la autovehicule rezistente pe drumuri dificile, deși evenimentul a fost public. Odată ieșit din București, aveai opțiunea de a merge spre locul expoziției fie pe autostradă, fie pe un traseu mai puțin aglomerat, care traversa câteva localități rurale (Ștefănești, apoi Ghermănești). Grupul din care am făcut parte a optat pentru a doua variantă. După traversarea câtorva comune și sate și a autostrăzii pe un pod elevat, am coborât pe un drum cu ochiuri mari de apă, în mijlocul unui câmp agricol. Norocul a ținut cu noi, întrucât gps-ul a continuat să ne dea direcții către drum (a.k.a drum pentru căruțe numa') cu șanțuri lungi pe mijloc, de-a lungul unui lan înalt de porumb, în stânga căruia se deschidea un câmp cu cioate de coceni.
După ultima fază a traseului, printre tufe de mărăcini și suspensii rănite, am ajuns la parcarea de lângă lac, un luminiș în marea de boz (plantă medicinală din familia Adoxaceae) înalt cât omul. „You have arrived at your destination", am fost anunțați de o voce suavă digitală.
Galeria era deja lansată la apă din preziua vernisajului, pereții albi din policarbonat fiind susținuți de un cadru de aluminiu sudat și montat pe o podea din lemn, care plutea peste câteva țevi de canalizare late, din PVC. Ingeniozitatea tehnică a grupului face ca ideile cele mai inedite de expunere să fie puse în practică rapid și cu surse accesibile. Ca să ajungem la cubul-galerie flotant, am urcat într-o barcă gonflabilă și am străbătut câțiva metri de apă printr-o rețea densă de alge verzi dificil de

E T A J on wheels is based on an idea by Dumitru Gurjii and Mircea Modreanu, the duo behind the E T A J collective and their desire to create an alternative to the restrictions of the conventional museum and gallery space.
Wanting to make art more accessible to people outside the urban niche, E T A J came up with an experience-based project in places rarely for exhibiting, from placing a white cube in a mountain crater (*Krat3r*, Conil, Spain, January 2020), on a lake on the outskirts of Bucharest (July 2020), at the seaside during summer season (5 shows in 5 nights, running august 1st to 5th during the Cinemascop film festival) or on the terrace of a workshop building. Since the global lockdown mid-March, E T A J has found an alternative to the indoor gallery opening by inviting more than 60 artists to project video works from the gallery's 1st floor window in Piața Romană (str. George Enescu 4, Bucharest) over the course of 13 weeks. Each evening from 7, the person behind the series would fill out their affidavit required for getting out of the house in order to go out in the street and do a short livestream of the projection from across the street. The chances of the projections having actual live viewers were slim, since the lockdown had very strict rules about people being on the street, making it more of an online fodder for the users active at that time on *E T A J on wheels*' Facebook page. At the same time as these projections started, they also launched another opening alternative under the guise of a scenario where 8 artists would leave the Coronavirus-infested Earth and temporarily move to the Moon to do their shows. Titled *At Least Once a Month*, these online exhibitions are virtual space renditions of the various creative endeavors by artists such as Andrei Tudoran, Dumitru Gurjii, Ruxandra Tudoran, Mircea Modreanu, Radu Pandele, Răzvan Tupa, Radu Carnariu, Radu Nastasia, followed by others: Alexandru Zaharia, Otto Constantin, Daniel Pandele, Sebastian Iacob, Pulsar Sinaps, Alexandra Satmari, Ada Muntean, Mattioli Marta, Diana Matilda Crișan, Ella Mirella, Alexandru Zana, Alexandru Maxim, etc.
After the series of lunar expos, *E T A J on wheels* returns to Earth as the quarantine restrictions ease up. Now, the white cube has landed on a lake North of Bucharest. The event was only visible for a day (July 24th) and, despite being a public event, its location was shared through GPS coordinates, tying the artists and public's attendance to their access to durable motor vehicles. Once you exited Bucharest, you could either reach the location via highway or a less busy sideroad that crossed a couple of rural townships (Ștefănești, followed by Ghermănești), the latter being chosen by the group I was with. After crossing several townships, villages and the highway on an elevated bridge, we descended on a road with several large bodies of water in the middle of a field. We were lucky enough that the GPS continued to point us in the right direction (despite this being a road not dedicated to cars) as we headed on this dirt road filled with potholes alongside a tall cornfield that turned toward a field of corncobs. After completing the last part of our journey with spiky bushes and busted car parts, we reached the parking lot beside the lake, a clearing among the sea of towering dwarf elder (a medicinal plant from the Adoxaceae family). "You have arrived at your destination," chimed a suave digital voice.
The gallery was already on the water since the eve of the opening, with white polycarbonate walls on a soldered aluminum grid mounted on a wooden floor floating on several large PVC pipes. The group's technical ingenuity makes even the most surprising exhibiting ideas fast and easily accessible on a budget. To reach the floating white cube, we jumped into an inflatable raft and rowed through several meters of thick green algae, an incredibly challenging stretch for an inexperienced sailor. There is no need to add that the dress code automatically ruled out heels or any frilly outfits. On the floating walls we saw works by Andrei Tudoran, Cristian Emil alias BUBU, Dumitru Gurjii, Raluca Ilaria Demetrescu, Ilina Schileru, Mihai Zgondoiu, Mircea

navigat pentru un vâslaș neexperimentat. Nu e nevoie să adaug că uniforma de vernisaj a exclus din start tocurile-cui și ținutele diafane.
Pe pereții plutitori au expus Andrei Tudoran, Cristian Emil alias BUBU, Dumitru Gurjii, Raluca Ilaria Demetrescu, Ilina Schileru, Mihai Zgondoiu, Mircea Modreanu, Ovidiu Toader, Pandele Pandele, Pastila Roz, Ruxandra Tudoran și Sorin Dan Cojocaru, iar pe suprafața lacului, Sebastian Iacob a ridicat instalația *Bubble*, realizată din mingi transparente de plastic. Expoziția nu este remarcabilă din punct de vedere al coerenței unui discurs al unei expoziții colective. Nici nu s-a dorit acest lucru. Expoziția a fost mai degrabă pretextul pentru a crea o experiență de tip „Art as an experience", cu trimitere la lucrarea lui John Dewey, a cărei premisă se bazează pe contextualizare și pe valoarea procesului decât pe obiectul finit ca lucru de sine stătător. Lucrările trebuiau să reziste unei eventuale scufundări, să poată pluti. Sebastian Iacob a mers mai departe, propunând o instalație site-specific amplasată chiar pe suprafața apei. Întreaga desfășurare de forțe pentru punerea „în scenă" a acestei expoziții care pare un efort contra-productiv (raport de investiție timp versus durata expoziției) și alegerea locului în care să se întâmple, ceea ce creează un tip de exclusivitate prin faptul că este greu accesibilă în comparație cu un eveniment în programul normal al unei galerii urbane spre care ai mai multe opțiuni de transport – toate acestea puse cap la cap contribuie la crearea unui tip de experiență completă, în procesul de asimilare a unui produs de tip artistic.
De pe margine, spectatorii s-au delectat la foc de tabără distanțați social și făcând live-uri pe fb și instagram. Contorizând și accesul celor care au urmărit evenimentul din fața ecranelor mobile, participarea la vernisaj și reacțiile post expoziție au fost obișnuite pentru performanțele evenimentelor E T A J. Închei prin a spune că spațiile artist-run sunt pe vârful valului în București (ele apărând în lumea întreagă de cel puțin 15 ani) și sunt epicentrele unora din cele mai browniene experimente de artă ale capitalei, cu un mare potențial de afirmare pe harta culturală a momentului. Față de programele care merg într-un ritm mai lent ale galeriilor autohtone (cu expoziții de maxim una pe lună), spațiile artist-run precum Alert, Atelier 030202, Diptych Art Space, Sandwich (București), Dragoste (Sibiu), Borderline Art Space (Iași), White Cuib (Cluj), Lapsus (Timișoara) sunt noile spații *hot*, ale căror programe dinamice merită urmărite îndeaproape atât de galeriști cât și de colecționari.

◄ Vedere din expoziție. Credit foto Galeria Etaj.
Exhibition view. Photo credit Etaj Gallery.

► Mihai Zgondoiu, *Vin Imediat*, text decupat în lemn 2017.
Credit foto Galeria Etaj.
Mihai Zgondoiu, *Coming Right Back* [*Vin Imediat*], text cut in wood 2017.
Photo credit Etaj Gallery.

Modreanu, Ovidiu Toader, Pandele Pandele, Pastila Roz, Ruxandra Tudoran, and Sorin Dan Cojocaru, with Sebastian Iacob's *Bubble* installation of transparent plastic balls floating on the lake's surface.
The exhibition does not offer a coherent discourse as a group show, but this was also not its intention. The show was more of a pretext to create an experience, along the lines of "Art as an experience," referencing John Dewey's work, founded on the premise of context and valuing the process rather than the final object itself. All the works had to bear in mind the possibility of being submerged and also the ability to float, which Sebastian Iacob took one step further by having a site-specific installation placed on the actual water. The entire effort behind staging this show seems like a counterproductive initiative, considering its short duration and remote location, creating a sort of exclusivity by its being so difficult to reach compared to the array of options when it comes to a regular urban gallery. However, the merging of all these elements leads to building a complete experience in the process of assimilating a certain artistic product.
From the sidelines the visitors enjoyed a campfire while doing Facebook and Instagram livestreams, all socially distanced. Taking into account the number of online viewers as well, the engagement rates both during and after the opening were within normal metrics for E T A J events. I want to sign off by stating the newfound popularity of artist-run spaces (that emerged around 15 years ago worldwide) in Bucharest, those being the epicenters of some of the most exciting art experiments in the city, holding a great potential to stand out in the current cultural landscape. Compared to the slower pace of local galleries that have at most one show per month, artist-run spaces such as Alert, Atelier 030202, Diptych Art Space, Sandwich (Bucharest), Dragoste (Sibiu), Borderline Art Space (Iași), White Cuib (Cluj), or Lapsus (Timișoara) are the hot new spaces that both gallerists and collectors should keep an eye on.

Translated by andra nikolayi

SUZANA FÂNTÂNARIU
DECLUTTERING

SERTARE
Artist: Suzana Fântânariu
Galeria Calpe, Timișoara
Curator: Călin Petcana
29.09. - 16.10.2020

Text: Mălina Ionescu

Expoziția deschisă de Suzana Fântânariu la Galeria Calpe din Timișoara în perioada 29 septembrie – 16 octombrie este rezultatul unui proces concluziv, de încheiere – sau de asumare a necesității încheierii unei etape în creația sa. Structurată ca instalație-environment, până la un punct atipică pentru demersul său de până acum, expoziția cuprinde o serie de lucrări care, atât împreună cât și individual, construiesc imaginea relației artistei cu propriul parcurs artistic, cu propria metodologie de lucru, cu propria arhivă și cu spațiul său cotidian.
Excelent gravor, grafician prin formare, Suzana Fântânariu este un artist care experimentează cu forme de expresie dintre cele mai diverse, de la xilogravură la obiect și instalație. Printre primele asamblaje se numără seria *Ambalaje pentru suflet*, figuri antropomorfe autoreferențiale construite din gravurile sale – prim demers de acumulare și de transformare prin re-investire a obiectului / produsului artistic. În serii de colaje ulterioare, artista se îndepărtează din ce în ce mai mult de expresia specifică gravurilor sale – în care precizia și acuratețea formei și a liniei primează asupra încărcăturii baroce de detalii. Relația afectivă cu obiectele se suprapune în practica sa artistică peste gustul progresiv sedus de estetica obiectului găsit, artista dezvoltând o relație organică cu lucrurile și în același timp cu acumularea, irepresibilă, de colecționar, care investește afectiv fiecare element al colecției cu care își creează/dezvoltă un dialog. Obiectele devin depozitare ale impresiilor și amintirilor, interacționează, își stabilesc propria dinamică de comunicare sau alcătuiesc o structură de asocieri dintr-un câmp referențial foarte larg, asocieri și semnificații pe care artista le colecționează cu același entuziasm cu care colecționează obiectele în sine.
Într-un efort de eliminare sau valorificare a unui fond de obiecte și materiale, atenția sa organizatoare se îndreaptă asupra spațiilor în care acestea se aflau depozitate. Întregul ansamblu de obiecte găsite este decantat astfel de filtrul emoțional al procesului descoperirii, al selecției și achiziției și apoi al imposibilității desprinderii – este o relație cu obiectul colecționat, dar și cu spațiul și structura depozitului pe care o înțeleg toți cei care sunt seduși de estetica obiectului găsit și reciclat și de farmecul acestei căutări și depozitări care inevitabil rezultă în acumularea unei mase critice de obiecte și fragmente de obiecte.
Lucrările-sertar s-au construit aproape de la sine, deși întreg procesul de acumulare și asamblare s-a

The exhibition opened by Suzana Fântânariu in Timișoara at Calpe Gallery between 29 September and 16 October is the result of a conclusive process, the ending – or the acknowledgement of the necessary conclusion of a project. Structured like an installation-environment, up to a point atypical for her expression, the exhibition displays a series of artworks that reveal, both together and individually, the image of the artist's relation with her own practice, with her own methodology, with her archive and everyday environment.
Excellent printmaker and trained in graphic arts, Suzana Fântânariu is an artist who constantly experiments with extremely varied forms of expression, from woodcuts to objects and installations. Among her first assemblages are the *Wrappers for the soul*, anthropomorphic, self-referential silhouettes made from discarded prints – these are her first attempt of re-using and transforming objects and artworks. In later collages she grows even further away from the specific precision of her woodcuts – in which the clarity and cleanliness of the lines and shape win over the baroque abundance of detail.
The emotional relationship she develops with objects overlaps, in her practice, with the increasing interest for the found object, as she becomes organically attached to things and to the process of collecting – the discovery and emotional dialogue within each element of the collection. Things become depositaries of impressions and memories as they interact, establishing their own dynamic and very open network of references and associations, which the artist collects with the same enthusiasm she has for the objects themselves.
In an attempt to purge or make use of a massive collection of junk, she directs her organizing energy towards the storage spaces. The entire ensemble of found objects is therefore filtered through the emotional filter of the entire process – the discovery, the selection, the buying, the impossibility of letting go – it's a relationship with things and storage familiar for anybody who is seduced by the aesthetic of the found, recycled object and also by the fascination specific to the collecting that unavoidably results in a critical mass of objects.
The artworks have almost built themselves, even if the accumulation process spanned over a long time – made out of moments of discovery and connotative association. The drawer, this specific form of storage, and the background/support for the dynamic between things, is in itself a found object. The final intervention

***Dicționarul spiritului uman*, detaliu, 55 x 88 x 8 cm, 2019. Credit foto Galeria Calpe, prin amabilitatea artistei și a galeriei.**
Dictionary of the human spirit, detail, 55 x 88 x 8 cm, 2019. Photo credit Calpe Gallery, courtesy of the artist and the gallery.

desfășurat într-un timp îndelungat, segmentat în momente de descoperire și asociere conotativă. Sertarul, forma aceasta specifică de depozitare și de fundal/suport pentru dinamica dintre obiecte, devine el însuși un obiect găsit. Intervenția finală este de cele mai multe ori o intervenție picturală – adăugarea peste asamblarea care conține o doză incertă de Hazard, a unui strat pictural unificator; sau este una de fixare, de coagulare a conținutului sertarului într-un singur corp/obiect, cu o nouă identitate. Astfel, sertarul își pierde funcția utilitară și devine obiect artistic cu propria identitate vizuală. Fiecare sertar s-a structurat în propriul câmp lexical și morfologic, dar ele funcționează cel mai bine împreună, asemenea componentelor unui spațiu L, în care toate elementele dintr-un set se află într-o relație de conectivitate. Acumulările de lucruri, mai ales cele din categoria de obiecte care își validează păstrarea printr-o latentă, posibilă utilitate sau valoare viitoare, au tendința de a genera o energie specifică, dificil de definit, o gravitație proprie care stă la baza a nenumărate, neliniștitoare sau, dimpotrivă, cotidiene și consolatoare forme de animism. Comunicarea aproape nemediată, și de asemenea tipologia și expresia obiectelor în sine, deschise de cele mai multe ori pentru noi încărcături conotative, face ca experiența contactului cu lucrările din această serie să fie una imersivă și familiară, care se poate parcurge ca dialog cu o parte din procesul de definire a expresiei vizuale a artistei, dar permite și facilitează un dialog cu propria arhivă de amintiri, curiozități și nostalgii.

is usually either a layer of unifying paint or a fixing action, the insides of the drawer congealing into one single object as the drawer loses its function and gains its own visual identity. Each drawer has its own lexical and morphological field, but they work best together, similar to the components of an L-space, in which all elements find themselves interconnected. Clusters of things, especially those who have a latent, possible future use or value, tend to generate a specific energy, difficult to define: their own gravity and countless unnerving or on the contrary – familiar and quieting – animisms. The almost un-mediated communication, and also the typology and expression of the objects themselves, always open to new associations, makes the experience of this exhibition an immersive, familiar one that can become either a dialogue with the intimate processes of the artist's practice or a dialogue with our own archive of memories, curiosities, and nostalgias.

Translated by Mălina Ionescu

HORIA BERNEA

GRĂDINI ȘI ICONOSTASE
GARDENS AND ICONOSTASIS

HORIA BERNEA: DE LA GRĂDINĂ LA ICONOSTAS
Muzeul Țăranului Român, București
12.08. - 15.09.2020

Text: Mălina Ionescu

Expoziția deschisă la Muzeul Țăranului Român în această vară 2020 sub titlul *De la grădină la iconostas* a fost atât organizată – fără a se anunța astfel în mod programatic – cât și inevitabil parcursă ca un omagiu adus artistului, ca un gest comemorativ sau sumă de gesturi comemorative: anul acesta se împlinesc 20 de ani la moartea lui Horia Bernea, iar expoziția a făcut parte din evenimentele Zilelor Muzeului, fiind parțial dedicată expunerii *Crucea* cu care s-a redeschis muzeul în 1993.
Expoziția cuprinde două secțiuni, distincte dar convergente. Prima dintre ele este cea dedicată operei pictate a lui Horia Bernea. O serie de nuclee tematice se articulează, după cum anunță și titlul ales de curatorii expoziției – Ion Grigorescu, Elena Dana Prioteasa și Horațiu Iovănaș – și care reia parțial titlul unei retrospective din 1997, într-un efort retrospectiv foarte concentrat. Expunerea este una în care sunt prezente cele mai reprezentative teme din pictura lui Horia Bernea, ea nefiind una cronologică, pentru că acest drum de la grădină la iconostas se parcurge atât la nivel tematic, prin selectarea unor instanțe ale unei realități supuse repetitiv investigării, dar și la nivel semantic, întrucât traseul se derulează în mod necesar de la observare către reprezentare, de la realitate către imagine și de la imagine înspre semnificat. Expoziția cuprinde picturi realizate între anii 1966 și 1996, din seriile de *Grădini* și *Curți*, și din seriile de *Dealuri*, *Hrană*, *Prapori*, *Iconostase*, *Coloane*, serii care indică cele două mari câmpuri tematice – natura și cultul creștin ortodox. Aceste două zone referențiale sunt în mod conștient asumate de Bernea ca poli ai relației sale cu realitatea și reprezentarea. El ia contact cu cele două ipostaze ale realității și le cercetează atât în detaliu, îndreptându-și atenția asupra peisajului – a locului și spațiului – individualizat, încărcat afectiv, dar și asupra obiectului / lăcașului de cult, ca părți dintr-un întreg / cadru unitar al existenței, culturii și spiritualității umane.
În acest cadru în care nu există tensiune între material și sacru, se derulează firesc întreg parcursul său artistic, care se construiește între acești parametri atât la nivelul expresiei și al relației cu materialitatea picturii cât și la nivel ideatic. După cum afirmă el însuși, „ca pictor, azi, n-ai altă școală decât natura și muzeul. Și eu am învățat de la obiecte și de la natură”. Plecând de la aceste premise, Horia Bernea a extins această concluzie a coerenței și armoniei profunde care se manifestă și leagă toate planurile existenței, și asupra proiectului său muzeal. Existența cotidiană umană, mai ales cea rurală, care nu se regăsește în conflict, ci în armonie cu ambele planuri, devine subiect de cercetare în sine pentru Horia Bernea când concepe o viziune coerentă pentru redeschiderea Muzeului Țăranului Român.
Întreruperea în activitatea muzeului, relocările colecției și schimbările de paradigmă din cele patru decenii de întrerupere de sub comunism ridică și problema unei repoziționări față de obiectul expus și a unei revalorizări a însuși modului de expunere. Ori tocmai această unitate a întregii existențe, manifestată în fiecare parte a întregului, este surprinzătoarea soluție, constanta pe care o descoperă și o afirmă Horia Bernea atât în pictura sa, cât și în proiectul său muzeal, în totalitatea colecției expuse și în fiecare dintre componentele sale. În această căutare / nevoie de definire a liantului, a firului roșu unificator, care dă cheia întregii expuneri la nivel formal și conceptual, se articulează ceea ce definește artistul ca „muzeografie teandrică”. Astfel, nu este deloc surprinzătoare cea de-a doua secțiune a expoziției, dedicată conceperii și realizării expunerii *Crucea*, care a marcat redeschiderea oficială a Muzeului Țăranului Român în 1993. Această secțiune cuprinde imagini, înregistrări video și documente din arhiva muzeului – schițe și planuri de expunere desenate, texte și notițe, interviuri, imagini și filme din timpul selecției obiectelor din colecție, din timpul amenajării sălilor și de la inaugurarea muzeului.
Mică și densă, expoziția reușește să conțină și să susțină toate temele majore ale operei lui Bernea, a căror revizitare a fost un prilej de bucurie pentru cei cărora le sunt familiare. În același timp expoziția s-a articulat ca discurs edificator și revelant pentru cei care au luat contact pentru prima dată cu opera sa – atât muzeografică cât și artistică.

The exhibition opened this summer at The Romanian Peasant Museum was intended – even if it was not declared so – and naturally experienced as an homage to Horia Bernea, as a commemorative gesture, or rather as a sum of commemorative gestures: it marked 20 years since his passing, and the exhibition was included in the Days of the Museum, as it was partially dedicated to the curatorial project *The Cross*, which officially reopened the museum in 1993.
The exhibition has two distinct but convergent sections. The main one is dedicated to the painting of Horia Bernea. A series of thematic clusters structure, as announced in the title chosen by the curators – Ion Grigorescu, Elena Dana Prioteasa, and Horațiu Iovănaș – as a partial quotation of a 1997 retrospective, a very concentrated, statement retrospective. The exhibition showcases artworks from all of his main series, in an order that is not chronological, but rather illustrates the trajectory from the natural towards the sacred – the two apparently contradictory instances of the investigated reality – and from observation to representation, from reality towards image and from image towards signification. The display includes works from the series of *Gardens* and *Courtyards*, *Hills*, *Banners*, *Iconostases*, and *Columns*, series that outline his two main thematic areas – nature and the Christian orthodox cult. These two referential fields are designated by Horia Bernea as the poles of his relationship with reality and representation. He researches these two aspects, determines them as parts of a whole, coherent scene for human existence, culture, and spirituality, but also observes them in detail, focusing on the individualized landscape – meaningful places and spaces, and also on objects and places of worship. His entire artistic project unfolds within this territory that holds no tension between the sacred and the material – in concept, expression, and relation with the painterly matter. Horia Bernea stated that "a painter, today, has no school except for nature and the museum. I have also learned from objects and from nature."
Based on these premises, including the formative, fundamental function of a museum, he extended, in his museum project, the conclusion of the profound coherence and harmony that manifests and binds all planes of existence. The everyday existence, especially the rural one – in harmony with both planes of existence – became in itself the subject of a coherent curatorial vision. The long suspension of the Museum's activity, the unfortunate relocations of its collection, and the shifts in ideology and practice from the four decades of interruption added to the challenge of reopening such an institution, also due to the major shifts in the relation with the exhibited object and its meaning, with the display and with the very subject of the collection.
It was the aforementioned unity between all planes of existence, manifested in each of its parts that provided the unexpected solution, the unchanging constant discovered and affirmed by Horia Bernea in his paintings, in his museum project – in the collection as a whole and in each of the works. In this quest for the red thread connecting everything, he identified the sign of the cross as the – necessarily more essentialized and applied – key that justifies the museum exhibition both formally and conceptually, as he outlined what he defined as "theandric museography." Therefore it is not unexpected that the second section of the exhibition is dedicated to the curatorial project *The Cross*, which reopened the museum in 1993. This section includes images and footage from the museum's archive, sketches and interviews, photos of Horia Bernea arranging the gallery spaces and working with the collection.
Small but dense, the exhibition contains – and sustains – all of the themes central to the oeuvre of Horia Bernea. The encounter was uplifting for those familiar with his works and edifying for those who happened to meet with his paintings and museum projects for the first time.

Translated by Mălina Ionescu

Tescani, ulei pe pânză, 35 x 35 cm, 1982, colecția Daniel și Roxana Ghiuruțan, prin amabilitatea proprietarului.
Tescani, oil on canvas, 35 x 35 cm, 1982, Daniel and Roxana Ghiuruțan collection, courtesy of the owner.

PIRRI, PASSI ȘI ARTA VIDEO DIN ITALIA
PIRRI, PASSI AND VIDEO ART FROM ITALY

Text: Călin Stegerean

Centrul de interes, expoziții etaj 4
ATRIUM by FRICHE & SPATIU INTACT"Passi" / Alfredo Pirri
SPATIU INTACT "Il video rende felice: zapping fra la videoarte in Italia" / Curator: Valentina Valentini
Bazis contemporary "In Discussion" / Virgilius Moldovan
Bazis temporary space "Transhuman Etudes" / Attila Szucs. Curator: Gerda Szeplaky
Camera "Syria 2.0" / Tomas Bachot
11.09. - 17.10.2020

De la ultimul etaj al Centrului de Interes privirea trece ușor peste stâlpii căilor ferate din gara de peste drum, proptindu-se într-una din vederile clasice ale urbei, cu turnurile bisericilor profilate pe silueta Feleacului. Inima culturală a orașului bate încă în zona istorică, unde funcționează muzeele, teatrele, filarmonica și tot ceea ce Clujul a adunat în lunga-i existență.
Dar locul pulsului, acolo unde se măsoară intensitatea ritmului vieții, este aici, în acest loc singular al artei contemporane din România numit Centrul de Interes. N-am scris singular în sensul izolării; dimpotrivă, Centrul de Interes a fost chiar de la crearea sa un loc de întâlnire al celor mai importante forțe ale orașului: Consiliul Local și Primăria pe de o parte și cea mai puternică bancă din România, Transilvania, pe de altă parte. Cu siguranță, Emil Boc a fost reales recent primar, cu o imensă majoritate, de cea mai activă politic populație a țării și datorită sprijinului pe care îl acordă celor mai importante proiecte culturale ale comunității.
Politicienii însă au nevoie de rezultate importante care să justifice alocarea resurselor financiare către cultură, spre exemplu, și nu către alte zone, poate mai eficiente în atragerea de voturi. Ceea ce se întâmplă la Centrul de Interes este exemplar însă nu numai pentru capitala Ardealului, ci și pentru cea a României, unde un asemenea spațiu dedicat artei contemporane e încă un vis.
Spre exemplu, sezonul de toamnă inaugurat în 11 septembrie 2020 a avut un program comparabil cu cel al unor muzee europene importante, cum ar fi MACRO de la Roma. Acesta mi-a venit în minte nu doar pentru că unul dintre artiștii care expun acum a avut nu demult o expoziție la muzeul amintit. MACRO, în paralel cu programul expozițional, la fel ca la Centrul de Interes, oferă și rezidențe la sediu pentru artiști, publicul putând vizita periodic atelierele lor. De asemenea, ca și muzeele importante, centrul de artă contemporană clujean are un program articulat pe care-l respectă cu consecvență, cel de acum având un miez dedicat artei italiene de azi.
Ceea ce impresionează aici este constantul interes pentru calitatea artistică a programelor care se oferă publicului. Spre exemplu, arta italiană este reprezentată prin două vedete, cunoscute în întreaga lume, artistul Alfredo Pirri și curatoarea Valentina Valentini, profesor de arte performative și electronice la Universitatea Sapienza din Roma.
Pirri, a cărui expoziție cu aceeași lucrare adusă la Cluj am văzut-o în urmă cu câțiva ani la Galeria Națională de Artă Modernă de la Roma, este unul dintre cei mai cunoscuți artiști italieni contemporani. Pe pagina de facebook a Centrului de Interes poate fi văzută filmarea momentului sosirii celor 300 de metri pătrați de oglinzi care compun lucrarea *Passi* din Sala Atrium a centrului, ea însăși un performance live.
În fapt, oglinzile acestea au devenit pentru trei săptămâni dușumeaua celui mai vast spațiu de expunere al Clujului. Exercițiul narcisist pe care pare a-l provoca vizitatorilor se încheie imediat ce primii sosiți ating suprafața sticlei, deoarece tot atunci imaginea este frântă chiar de pașii protagoniștilor. De altfel, oglinda impecabilă a cedat chiar la inaugurare sub coregrafia prim-balerinei Operei Române din Cluj-Napoca, Andreea Jura, care a produs aici un meditativ performance intitulat *Shadows*. În mod doar până la un punct paradoxal, această instalație itinerantă a relaționat mai mult cu spațiul în care a fost montată, exaltând, spre exemplu prin dublare, valoarea frescelor din palatul ducal din localitatea Martina Franca. La Centrul de Interes, *Passi* a rămas protagonista unui spațiu descărcat de orice interferențe vizuale, primind pe suprafețele sale doar reflexia vizitatorilor. O dată în plus, semnificația acestui loc de întâlnire a artiștilor, a diverselor genuri artistice, care multiplică, în ciuda „fracturilor", idei și conținuturi, nu putea fi mai elocventă decât prin instalația lui Pirri, chiar el afirmând într-un interviu din revista Artribune ocazionat de această expoziție că „oglinda e un mecanism ce servește la ranforsarea realității".

Standing on the top floor of Centrul de Interes [the Interest Center], one can gaze upon one of Cluj's classic views of church tower silhouettes against the backdrop of the Feleac hill that rises from the railway towers of the nearby train station. The city's cultural heart is still beating in its historic center, where the museums, theaters, the Philharmonic, and all that Cluj has garnered still operate.
However, its pulse lies here at Centrul de Interes, this singular space dedicated to Romanian contemporary art, acting as the real life intensity marker.
By singular I did not mean isolated. On the contrary, Centrul de Interes has been since its inception a meeting place of the most important forces in the city: the local City Council and Town Hall on one hand and Transilvania, the most powerful bank in Romania, on the other.
Certainly the staggering majority of the most politically active population that reelected Emil Boc have also made their choice because of his support for the most important cultural projects of the community.
Politicians do need visible results in order to justify spending large sums on culture as opposed to other areas that might be more efficient when it comes to voters.
The programming behind Centrul de Interes is exemplary not just for Transylvania's capital, but rivals the things happening in Bucharest, where such a space dedicated to contemporary art is still a pipe dream.
For example, its fall season debuting September 11th had a schedule and programming that would rival many important European museums, particularly comparable to Rome's MACRO. This comparison does not solely stem from the fact that one of the artists currently on display has recently had a show at said museum but that this particular institution, just like Centrul de Interes, offers artist residencies at its location, having the artists' studios temporarily available for public visits. Just like its museum counterparts, the Cluj contemporary art center has an articulate programming they fulfill to the t, for example the current one with a focus on current Italian art.
The really impressive part is their constant attention to the artistic quality of the shows they present to the public. For example, they highlight Italian art through two of its internationally renowned stars, artist Alfredo Pirri and curator Valentina Valentini, professor of performance and electronic arts at the Sapienza University in Rome.
Pirri, whose show I have seen at the National Modern Art Gallery in Rome with the same piece presented in Cluj, is one of the most well-known contemporary Italian artists. Centrului de Interes's Facebook has a video of the arrival of the 300 square meters of mirrors composing *Passi*, a performance in itself for the piece housed by the center's Atrium Hall.
In fact, these mirrors have become the floor for the biggest exhibition space in Cluj. The narcissistic exercise it induces in its viewers is quickly over once the first to arrive come into contact with the glass surface, that moment the image being broken by the very steps of the visitors. Actually, the mirror has cracked right on the opening night under the choreography of the Cluj Romanian Opera's primo-ballerina Andreea Jura, for her meditative performance *Shadows*. The real paradox of the work is that up to a certain point this travelling exhibit has interacted more with the space showcasing it, highlighting the beauty of the frescoes in the Martina Franca palace by reflecting them, for example. At Centrul de Interes, *Passi* remained the protagonist in a stripped-down space, free of visual interferences, welcoming on its surface solely the reflection of the visitors. Once again, the significance of this meeting place for artists and various art mediums that amplify ideas and content despite their differences could not have been brought into focus more than by Pirri's installation, as the artist stated in an interview for Artribune that "the mirror is a device that reinforces reality."
Valentina Valentini curated a selection of Italian video art

Alfredo Pirri, *Passi*, 2020, instalație cu oglinzi (detaliu), 300 m/p, Centrul de Interes Cluj-Napoca. Credit foto Andrei Budescu. Copy-right Andrei Budescu, Friche, Spațiu Intact, Alfredo Pirri.
Alfredo Pirri, *Passi*, 2020, installation with mirrors (detail), 300 m/p, Cluj-Napoca Center of Interest. Photo credit Andrei Budescu. Copy-right Andrei Budescu, Friche, Intact Space, Alfredo Pirri.

Alfredo Pirri, *Passi*, 2020, instalație cu oglinzi (detaliu), Centrul de Interes Cluj-Napoca. Credit foto Andrei Budescu. Copy-right Andrei Budescu, Friche, Spațiu Intact, Alfredo Pirri.
Alfredo Pirri, *Passi*, 2020, installation with mirrors (detail), Cluj-Napoca Center of Interest. Photo credit Andrei Budescu. Copy-right Andrei Budescu, Friche, Intact Space, Alfredo Pirri.

Michele Sambin, *Io mi chiamo Michele e tu?* video instalație 1980-2015, video original 1980, a/n, son. 6'17", foto/secvențe cronografice, 2020, Spațiu Intact, Centrul de Interes Cluj-Napoca. Credit foto Andrei Budescu. Copy-right Andrei Budescu, Spațiu Intact.
Michele Sambin, *Io mi chiamo Michele e tu?* installation video 1980-2015, original video 1980, a/n, sound. 6'17 ", photo/chronographic sequences, 2020, Intact Space, Cluj-Napoca Center of Interest, Photo credit Andrei Budescu ,Andrei Budescu copy-right, Intact Space.

Valentina Valentini a fost curatoarea unei selecții din arta video de sorginte italiană sub genericul „Il video rende felice: zapping fra la videoarte in Italia" (Video-ul te face fericit.). Au fost proiectate în Spațiul Intact creații care datează din anii de pionierat ai acestui gen, realizate de artiști a căror activitate reprezintă capitole mari din arta contemporană mondială: John Baldessari, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Urs Lüthi, Charlemagne Palestine, Giulio Paolini, Arnulf Rainer.
Selecția restituie publicului român o parte dintr-un patrimoniu la care acesta nu a avut acces nici în anii '70, când acestea au fost realizate, datorită restricțiilor regimului comunist, nici ulterior, datorită interesului scăzut pentru acest gen în arta contemporană de la noi.
Alte selecții au fost realizate de Valentino Catricală, care a prezentat sub genericul *Loneliness. Art in the Age of Covid* trei dintre cei mai activi artiști din zona video a artei italiene de azi: MASBEDO, Rä di Martino și Daniele Puppi.
O secțiune care funcționa ca expoziție independentă în această selecție s-a intitulat *Io mi chiamo Michele e tu?* a artistului Michele Sambin, care a revenit în *reverse* în 2015 asupra unei lucrări video realizate în 1980, iar alte selecții realizate de Dalila D'Amico au relevat funcția activistă a artei video italiene.
Un argument pentru importanța artei video îl găsim într-o lucrare dedicată genului în anul 1988 de Valentina Valentini: „Datorită naturii sale, video-ul unește arta cu multe alte discipline și funcționează ca un catalizator pentru actuala transformare a ideilor și energiilor în forme mai generale de expresie".
Centrul de Interes a reușit în ciuda restricțiilor cunoscute să rămână și anul acesta în calendarul celor două mari sesiuni de expoziții, prima fiind o memorabilă „colectivă" organizată sub imperativul voltairian *Il faut cultiver notre jardin* de curatorul Ovidiu Leuce.
Cea din toamnă e chiar o performanță dat fiind contextul pandemic general și efortul de organizare care a avut ca rezultat un import cultural valoros dintr-o zonă în care deplasările sunt drastic limitate.
Un discurs despre valoarea acestui efort al conducerii Centrului de Interes ar putea fi interpretat ca o pledoarie pentru hybris sau orgoliu. De aceea, închei doar mulțumindu-le pentru aceste evenimente care ne-au extras din marasmul în creștere al cotidianului.

under the "Il video rende felice: zapping fra la videoarte in Italia" ["video makes you happy"] banner. In the Spațiul Intact [the Intact Space] area, they projected works dating back to the pioneering years of the medium by artists who wrote large chunks of global contemporary art history such as John Baldessari, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Urs Lüthi, Charlemagne Palestine, Giulio Paolini, or Arnulf Rainer. The selection brings back to the Romanian audience pieces of the patrimony they didn't have access to during the era of their creation, the '70s, because of restrictions imposed by the Communist regime, nor later, due to the low interest in the genre from local authorities. Valentino Catricalà showcased different selections titled *Loneliness. Art in the Age of Covid*, grouping three of the most active video artists from today's Italian art MASBEDO, Rä di Martino, and Daniele Puppi. A section that works as an independent exhibition within this selection was Michele Sambin's 2015 *Io mi chiamo Michele e tu?* who flipped a 1980 work, while various pieces curated by Dalila D'Amico highlighted the activist side of Italian video art.
Valentina Valentini, in a work dedicated to video art, formulates a pertinent argument for the importance of the genre: "Due to its nature, video brings art together with many different disciplines and acts as a catalyst for the current transformation of ideas and energies into more widespread means of expression."
Despite the current restrictions, Centrul de Interes managed to remain in this year's two largest exhibition sessions, the first being a memorable group show curated by Ovidiu Leuce with the apt Voltaire-esque title *Il faut cultiver notre jardin* [*We have to tend to our garden*].
The fall show is a true feat given the general global context and the organizational effort it entailed, resulting in an important cultural import from an area whose mobility is very restricted currently.
A discourse on the value of this effort coming from the leadership of Centrul de Interes could easily be interpreted as hubris, so I would like to stop by simply thanking them for these events that plucked us from the growing daily dread.

Translated by andra nikolayi

DAN MOHANU SPAȚII ICONICE

ICONIC SPACES

Text: Maria Zintz

SPAȚII ICONICE
Artist: Dan Mohanu
Muzeul de Artă Cluj-Napoca
24.10. - 14.11.2019

Privindu-i lucrările, am putea spune că sunt nu numai spații iconice. Sunt și forme prin care circulă energii, vibrații de natură spirituală, divină... Pictorul Dan Mohanu a fost (și este) de multă vreme restaurator de pictură veche românească. A stat în preajma lucrărilor biblice pictate cu evlavie în bisericile românești. Le-a oblojit rănile, lipsurile datorate timpului, a știut – după studii de lungă durată și aprofundate prin lecturi și exercițiu constant – să le readucă la frumusețea inițială. A înființat catedra de restaurare la Universitatea de Arte Plastice din București, îndrumând cu răbdare în tainele restaurării pe cei doritori să-i calce pe urme. Dacă lucrezi cu credință și respect pentru munca vechilor pictori – unii dintre ei considerați maeștri, așa cum era Constantinos – ajungi să te încarci cu acea benefică energie care te îndrumă spre concentrare, interiorizare, spre ceea ce este esențial, spre căutarea căilor spirituale ce creează legătura între pământ și cer.
Nu întâmplător, Dan Mohanu a fost aproape de grupul Prolog, întemeiat în 1985. Dumitru Stăniloaie scria în legătură cu grupul Prolog: „[...] Orice pictură este o interpretare din partea unei persoane a unei realități și această interpretare nu poate fi fără legătură cu înțelegerea întregii realități existente. Deci deschide înțelesuri indefinibile ale realității atât de armonizate, create de Dumnezeu, care El însuși este adevăratul infinit al înțelegerii și al creației [...]".
Pentru expoziția sa de la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca din octombrie 2019, unde a fost invitat și de profesorul preot Ioan Bizău, Dan Mohanu a ales peisaje și lucrări ce reprezintă forme cu valoare simbolică și semnificație religioasă, prezente în bisericile ortodoxe, numite de autorul lor *spații iconice*. Fiind de multă vreme în preajma și în lăuntrul bisericilor și mănăstirilor, Dan Mohanu nu avea cum să nu le picteze în spiritul lor, în modalități pe care și-au pus amprenta forme expresive ale timpului actual. Mănăstirile Lainici, Hurez, Bistrița etc., văzute din apropierea zidurilor acestora, devin spații în care timpul nu mai are înțelesuri

Ecclesia, tempera cu emulsie pe pânză, 213x51 cm, 2013.
Ecclesia, tempera with emulsion on canvas, 213x51 cm, 2013.

Looking at the artist's works, we could say that they are not only iconic spaces. They are also forms through which energies and vibrations of a spiritual and divine nature circulate… The painter Dan Mohanu has been a restorer of old Romanian paintings for many years. He sat by Biblical works painted with devotion in Romanian churches. He tended to their wounds, to the damage inflicted by time, and always knew – having studied long and deepened his knowledge through readings and constant exercise – to restore them to their original beauty. He established the restoration department at the University of Arts in Bucharest and offered patient guidance into the secrets of restoration to those willing to follow in his footsteps. If one works with faith and respect for the oeuvre of the painters of old – some of them considered great masters, like Constantinos – one becomes charged with that favorable energy that leads to concentration and interiorization, to the essential, to seeking out the spiritual pathways linking heaven and earth.

The fact that Dan Mohanu was very close to the Prolog group, established in 1985, comes as no surprise. Dumitru Stăniloaie wrote, in connection to the Prolog group, that: "[…] Every painting is a certain person's interpretation of a certain reality, and this interpretation cannot be separated from an understanding of existing reality as a whole. It therefore opens up the undefinable meanings of a harmonized reality that is God's creation, as God himself is the endless truth of understanding and of creation […]."

For his October 2019 exhibition at the Art Museum of Cluj-Napoca, where he had also been invited by professor and priest Ioan Bizău, Dan Mohanu selected landscapes and works depicting forms that contain symbolic and religious meaning (forms which appear in Christian Orthodox churches) which the author calls *iconic spaces*. Having spent a long time around and inside churches and monasteries, it was only natural for Dan Mohanu to paint them in their spirit, in styles influenced by contemporary means of expression. Seen from around their walls, the monasteries at Lainici, Hurez, Bistrița, etc. become spaces where time loses its ordinary meaning. The painted forms often have symbolic meanings, like in the painting *Lainici, locul drepților* [*Lainici, place of the just*], where the crosses, the monks' graves, and the ladder signify ascent. The church is guarded by trees whose crowns resemble towers, by protecting mountains in the background, whose three peaks recall the Holy Trinity.

When painting a landscape like *Paul la Hurez* [*Paul at Hurez*] (referring to Paul Gherasim), Mohanu opts for diffuse lighting, which makes the shapes and the space seem almost atemporal. The real still exists, but the soft white, or slightly silver, light that descends upon it makes new relationships visible, as we come to understand the real as part of an infinite whole.

I was drawn to the painting titled *Chip de monah* [*Face of a monk*] (2018). Seen from close-up and facing us, the Holy Book held against his chest, the monk has a hieratic expression, is in a state of divine grace. The monk's robe, painted sky-blue, also has symbolic qualities. We

***Umbra turnului la Bistrița*, tempera cu emulsie pe pânză, 195 x 50 cm, 2019.**
The shadow of the tower in Bistrița, tempera with emulsion on canvas, 195 x 50 cm, 2019.

obișnuite. Formele pictate primesc adeseori semnificații simbolice, ca în tabloul *Lainici, locul drepților*, unde crucile, mormintele călugărilor, scara sugerează înălțarea. Biserica este străjuită de copacii cu coroanele ca niște turnuri, de munții ocrotitori din fundal, cu cele trei coame ce amintesc de Sfânta Treime.

Când pictează un peisaj ca *Paul la Hurez* (Paul Gherasim), Mohanu preferă o lumină difuză, care face ca formele, locul, să pară aproape atemporale. Realul există, dar lumina albă ori ușor argintie, blândă, ce-a coborât asupra lui face să se ivească alte raporturi, înțelegându-l într-un tot infinit.

Mi-a atras atenția tabloul *Chip de monah* (2018). Adus chiar în prim plan, văzut frontal, cu Cartea Sfântă ținută în dreptul pieptului, monahul are o expresie hieratică, într-o stare de grație divină. Veșmântul de monah, pictat în albastru celest, primește și el calități simbolice. Sesizăm starea specială, de comuniune spirituală, de liniște, de armonie supremă. Și acea așteptare, prezentă în lucrările artistului, o liniște necesară pentru a primi minunea. O așteptare ca aceea la care se referea Andrei Pleșu, sau poate mai gravă: „[…] Așteptarea e sarea însăși a vieții spiritului. În adânc, ea este și căutare și găsire […]. Așteptarea a ce, dacă nu a sensului ultim, a Logosului".

Motivul scării în sens metaforic, cel al urcușului, chiar abrupt, spre autodepășire, pentru a accede la Adevăr, apare des în lucrările create de Dan Mohanu și la fel turnul, care se înalță triumfător spre cer. În lucrarea *Umbra turnului de la Bistrița*, acesta s-a transformat cu partea superioară într-o coloană de lumină. Cred că lumina este „motivul" principal al multor lucrări semnate de Dan Mohanu. Coloana ce apare și în sens simbolic, ca mijloc al unirii pământului cu cerul, devine lumină.

Tehnica în care sunt pictate lucrările are legătură cu profesia lui Dan Mohanu, restaurator de pictură religioasă: tempera cu emulsie pe pânză, iar cromatica a primit calități simbolice, în tonuri calde, dar surdinizate, într-o lumină atotcuprinzătoare. Măreția creației, înminunarea în fața luminii ce se revarsă continuu, sunt exprimate cu discreție de Dan Mohanu. A pictat volume puternice, dar în același timp vehicule ale luminii cerești, care ne leagă de ceea ce este veșnic prin puterea credinței, forme cultice din bisericile ortodoxe.

Se poate spune că Dan Mohanu oferă o viziune teologală asupra imaginilor create prin pictură. Chiar dacă mă repet, ceea ce mă impresionează în special este lumina în aceste lucrări: lumina zenitală, difuză, molcomă, blândă, fără umbre; lumina spirituală, divină, mai învăluitoare ori devenită substanță; lumina receptacol, fluidă, vibrantă, miracol. Prin contrast, umbrele, atât cât apar, sunt subliniate sintetic, iar prezența lor de dincolo de timp se face simțită cu înfiorare.

În tablourile lui Dan Mohanu, forța gravitației adeseori pare să lipsească, fiind compensată de forțe ale elansării. Lucrările respiră în ritmurile ascensionale ale geometriilor, ale formelor sintetice, sugerând volumetrii ca recipiente ale fluxului înălțător, ale luminii spirituale, unde este prezent misterul uniunii dintre cer și pământ. Lumina coboară în lumea fenomenală, tridimensională a ființei și a pământului înverzit. Dan Mohanu s-a concentrat pe tema raportului dintre văzute și nevăzute, dintre materie și energie, afirmându-și încrederea nemărginită în bunătatea divină prin forme – spații iconice.

notice his state of spiritual communion, of tranquility, of supreme harmony, and that kind of expectation that we see throughout the artist's oeuvre, a kind of silence necessary to receive the miracle. It is the same expectation that Andrei Pleșu writes about, or perhaps an even deeper one: "Expectation is the salt of spiritual life. Deep down, it is both seeking and finding […]. The expectation of what, if not of the ultimate meaning, of the Logos?"

The motive of the ladder as a metaphor for the steep ascent of self-development leading towards Truth often appears in Dan Mohanu's works, as does the tower, rising triumphantly towards the sky. In his work *Umbra turnului de la Bistrița* [*Shadow of the Bistrița tower*], its upper part turns into a column of light. I believe light is the main "motive" in many of Dan Mohanu's works. The column, which also appears symbolically as a link between heaven and earth, becomes light.

Dan Mohanu's painting technique is connected to his profession, that of religious painting restorer: he uses egg tempera on canvas, and the color scheme itself has symbolic qualities, as everything is painted in warm but dulled tones, bathed in an all-encompassing light. Dan Mohanu subtly expresses the grandeur of creation, the enrapturement before a continuously flowing light. He paints religious forms from Orthodox churches, strong volumes which also act as vessels for heavenly light, which connects us to the eternal through the power of faith.

One might say that Dan Mohanu offers a theological view of the painted image. Even though I am repeating myself, what impresses me especially in his paintings is the light: the heavenly, diffuse, soft, soothing, shadowless light; a spiritual, divine light enveloping all or becoming substance; the receptacle, fluid, vibrant, miracle light. By contrast, the shadows that do appear are artificially highlighted, and their presence beyond time is felt with a shudder.

In Dan Mohanu's paintings, gravity often seems lacking, compensated through a force of striving. The works breathe in the ascending rhythms of geometries, of synthetic forms, suggesting volumes that receive the blissful flow of spiritual light, wherein lies the mystery of the union of heaven and earth. The light descends into the phenomenal, three-dimensional world of being and verdant earth. Dan Mohanu has focused on the theme of the relation between seen and unseen, between matter and energy, asserting his unshakeable faith in divine goodness through forms – iconic spaces.

Translated by Rareș Grozea

CARTOGRAFII HETEROTOPICE. ORADEA, CARTIERUL VELENȚA

HETEROTOPIC CARTOGRAPHIES. ORADEA, VELENȚA NEIGHBORHOOD

Text: Ramona Novicov

CARTOGRAFII HETEROTOPICE
Artiști: Corina Andor, Vioara Bara, Maria Bologa, Maria Bronț, Dates Câmpeanu, Liana Corb, Alexandru Creț, Tudor Frîncu, Diana Bohnstedt Gavrilaș, Dan Hora, Adi Judea, Jordan Gabriel, Imre Juhász, Darius Martin, Felicia Popescu, Horea Sălăgean, Teofil Stiop, Angela Szabo, Mihaela Tătulescu, Radu Târnovean, Teodora Vlaicu.
Galeria Reperaj, Oradea
Curator: Ramona Novicov
26.05. - 14.06.2020

Și semnul a spus: „Cuvintele profeților
Sunt scrise pe pereții de la metrou
Și holuri de locuințe
Și șoptindu-ne în sunetul tăcerii."
Simon & Garfunkel, *Sunetul tăcerii*

And the sign said: "The words of the prophets
Are written on the subway walls
And tenement halls
And whispered the sound of silence."
Simon and Garfunkel, *Sound of Silence*

Corina Andor, *Nespus*, asamblaj, 45 x 45 x 10 cm, 2020.
Corina Andor, *Unsaid*, assemblage, 45 x 45 x 10 cm, 2020.

Gabriel Jordan, *Noua epocă de aur*, multimedia, 88x61 cm, 2020.
Gabriel Jordan, *New Golden Era*, multimedia, 88x61 cm, 2020.

Oradea, oraş întemeiat acum o mie de ani, a devenit în ultimul timp un centru de interes cultural în care, în mod firesc, sunt subliniate atracţiile din zonele centrale consacrate. Expoziţia deschisă în perioada mai-iunie 2020 la Galeria Reperaj din Cetate a dorit să problematizeze aspecte ale oraşului aflate oarecum în penumbra periferiei, acolo unde pasul străin ajunge mai rar. În acest sens, tema propunea aducerea ficţiunii urbane în zona heterotopiilor. Kilometrul zero a fost stabilit în cel mai vechi cartier din Oradea, Velenţa, cu bogatele sale stratificări istorice, culturale, sociale, însoţite toate de conotaţii simbolice. Însăşi denumirea cartierului a deschis spre orizonturile îndepărtate ale Veneţiei, de care era legat printr-o amplă ţesătură istorică. Tocmai acest fundal, seducător prin vechimea şi caracterul său marginal, m-a determinat să plasez întregul demers sub semnul heterotopiei. Cuvântul a fost folosit de Michel Foucault ca să definească o situaţie spaţială diferită şi faţă de configurările utopice, marcate cu sens pozitiv, şi faţă de cele distopice, marcate cu sens negativ. Spaţiile heterotopice sunt, aşa cum le spune şi etimologia, „altele". Sunt spaţii paralele, de graniţă, în acelaşi timp reale şi virtuale, un exemplu elocvent dat de Foucault fiind oglinda. Spaţiile fluctuante dintre lumi sunt stranii, paradoxale, greu de clasat şi de fixat, căci ele aparţin intervalului dintre ficţiune şi realitate. Ele pot fi simultan prezente şi absente, se pot insinua între noapte şi zi, între geometrie şi fluiditate, între lumea fizică şi cea metafizică; sunt spaţii întrevăzute, promise, himerice, ambigue prin excelenţă. Locurile heterotopice, în sensul definiţiei lui Foucault, ar putea fi vasele-fantomă, cimitirele, casele bântuite, băile comunale, azilurile de noapte, lumea underground a pasajelor şi subsolurilor, triajele, bâlciurile, casele de pariuri, crematoriile, curţile dosnice, gropile de gunoi, barurile de noapte, închisorile, malurile de râu sau ţărmurile de mare, bordelurile, grădinile secrete, toaletele publice, balurile mascate, culcuşurile de sub poduri, magazinele de antichităţi, curţile miracolelor, locurile părăsite şi repopulate de prezenţe pasagere. Reconversiile fantasmagorice pot deveni şi ele heterotopii. În esenţă, orice loc imprecis, care alunecă între lumi reale şi imaginare reversibile, care poate deveni de la o clipă la alta protectiv sau periculos, şi care are funciarmente un aer uşor halucinant, poate fi perceput ca având potenţial heterotopic. Un asemenea loc am considerat că este şi cartierul orădean Velenţa, întemeiat în Evul Mediu de colonişti italieni.
Provocarea acestei expoziţii a fost de a găsi, în oraşul în care trăim şi cu care avem o relaţie afectivă, locurile acestuia greu de fixat într-o imagine convenţională, corectă politic, agreabilă şi comodă şi de a deschide perspectiva spre o lume abandonată, dar cu semnale pline de sens, aflată în imediata noastră proximitate.

Oradea, a city founded one thousand years ago, has lately become a point of cultural interest in which, naturally, the attractions of the renowned central areas are emphasized. The exhibit that was opened during May-June 2020 at the Reperaj gallery wanted to question some other aspects of the city, those found at the periphery, where tourists rarely venture. For this purpose, the topic proposed bringing together urban fiction in the area of heterotopies. The starting point was established in the oldest neighborhood of Oradea, Velenţa, with its rich strata of history, culture, society, and symbolic connotations. The name of the neighborhood itself reminds us of the distant horizons of Venice, to which it was connected through ample historical threads. It was precisely this seductive background, through its marginal character and its oldness, that determined me to place the entire endeavor under the sign of the heterotopy. The word was used by Michel Foucault to define a spatial situation that was different from the positively-connotated utopian configurations, but also from the negatively-connotated dystopian ones. Heterotopic spaces are, as the etymology says, "others." They are parallel spaces, borders, both virtual and real; one eloquent example from Foucault is the mirror. Spaces that fluctuate between worlds are strange, paradoxical, hard to classify and to fixate, because they belong to the interval between fiction and reality. They can simultaneously be present and absent, they can intertwine between the night and the day, between geometry and fluidity, between the material world and the metaphysical one; they are only glimpsed at, promised, chimeric, ambiguous *par excellence*. Heterotopic places, as Foucault defines them, could be ghost ships, cemeteries, haunted houses, communal baths, night asylums, the underground world of passageways and basements, triages, fun parks, betting establishments, crematories, backyards, landfills, night clubs, prisons, river banks or sea shores, bordellos, secret gardens, public toilets, masquerade balls, sleeping dens under bridges, antique shops, miraculous yards, places abandoned and repopulated by transitory occurrences. Phantasmagorical reconversions can also become heterotopias. Essentially, any imprecise place that slides between real and reversibly imaginary worlds, that can become at once protective or dangerous, and that is slightly hallucinogenic, can be perceived as having heterotopic potential. I believed that the neighborhood Velenţa from Oradea, founded by Italian colonists in the Middle Ages, was such a place.
The challenge of this exhibit was to find, in the city where we live and with which we have an emotional relationship, places that are difficult to fixate in a conventional, politically correct, agreeable and comfortable image, and to open up a perspective towards an abandoned world, but full of meaning, found in our close proximity.

Translated by Daniel Clinci

WHERE IS SHE?

WHERE IS SHE?
Atelier 030202, Alert Studio, Colectiva Autonomă Macaz București, MATCA artspace Cluj
Curator: Gabriela Mateescu
06.06. - 03.11.2020

Text: Marina Oprea

Gabriela Mateescu continuă și în 2020 proiectele ei educative sub umbrela Nucleu 0000. Dacă în anii trecuți grupul Nucleu 0000 avea ca focus promovarea generației lui Mateescu prin expoziții de tip pop-up împreună cu alți tineri relevanți sau amatori locali, din 2019 ea a încercat să își lărgească sfera de proiecte comunitare pentru artiști prin crearea primului site de promovare a artiștilor digitali români, iar în 2020 a demarat un proiect complex prin multitudinea evenimentelor desfășurate (27 de evenimente în total) chiar în timpul pandemiei.
Deși în ultimii ani numărul proiectelor feministe și de promovare a culturii feminine a crescut, putem să spunem că au rămas în continuare aproape invizibile. Proiectul *Where is she?*, realizat cu sprijinul AFCN, este unul de cursă lungă și putem vorbi în prezent de intenții care se vor concretiza sau nu pe viitor.
Textul de prezentare a evenimentelor vorbește despre lipsa reprezentării artistelor din manualele de istoria artelor atât la nivel de liceu, facultate de profil dar și din mentalul colectiv. Proiectul a plecat de la un curs desfășurat în 2015 în spațiul galeriei Victoria Art Center din București împreună cu artista Roberta Curcă (cu care a predat și în acest an), atunci sub egida Local Goddesses, o grupare feministă de artiste. Cursul prezenta informații succinte despre artiste importante din istoria artei moderne și contemporane.
Perspectiva nu este una academică sau didactică, „profesoarele" (Gabriela Mateescu, Roberta Curcă și Edith Lazar la Cluj) recunoscând faptul că au învățat și ele odată cu cursanții, în timp ce pregăteau materialele, deși sunt absolvente de facultăți de artă. Cursurile de istoria artelor au fost timide și au avut un aer informal și colocvial, nedorindu-se o lecție de istorie, ci mai degrabă o discuție deschisă între prezentatoare și cursanți.
Această caracteristică a fost mereu prezentă la nivelul grupului, Mateescu punând accentul pe proces mai degrabă decât pe produsul final, iar expozițiile grupului mereu au fost motive de producție artistică pentru artiștii care nu dispuneau de spații pentru a-și expune lucrările.
Acest lucru s-a văzut și la nivelul expoziției de la Alert Studio, care a încheiat cele 8 săptămâni de cursuri și conferințe desfășurate la Atelier 030202. Pentru expoziție au fost invitate 4 artiste (Kiki Mihuță, Alexandra Ivanciu, Diana Miron, Marina Oprea) care, alături de 6 cursant/e din București (Alexandra Cojocaru, Raluca Covaci, Miruna Leru, Liviana Andreea Murgoci, Andrei Predescu, Ruxandra Maria R.), au luat parte la o sesiune de discuții despre discriminare, experiențe personale, ce înseamnă proces artistic. La sfârșitul acestui atelier de discuții, au fost produse 10 lucrări noi.
Sentimentul aparte al acestei expoziții este focusul pe întâlnirea cu non-artiști, pe lucrul cu persoane

In 2020, Gabriela Mateescu continues her educational endeavor under the Nucleu 0000 umbrella. If in past years the Nucleu 0000 group focused on promoting Mateescu's own generation through pop-up-type exhibitions also featuring young, relevant artists or local amateurs, starting 2019 she has been broadening the scope of her artist-focused community projects by creating the first website promoting Romanian digital artists, and in 2020 she launched a complex project, encompassing 27 events in total, even during pandemic conditions.
Even though the number of feminist projects, or projects promoting feminist culture, has risen, they are still almost invisible. The *Where is she?* project, funded by AFCN, is a long-term one, and, in the present, we can only speak of intentions that may or may not materialize.
The events' presentation text talks about the lack of representation of female artists in art history textbooks, at a high school or university level, but also at the level of collective mentality. The project started from a course held in 2015 at the Victoria Art Center space in Bucharest, together with artist Roberta Curcă (with whom Mateescu taught this year as well), back then under the Local Goddesses umbrella, a feminist group of female artists. The course offered succinct information about important women artists in modern and contemporary art history.
The perspective was not academic or didactic, and the "professors" (Gabriela Mateescu, Roberta Curcă, and Edith Lazar in Cluj) admitted to learning practically together with the participants, as they were preparing the materials, even though they graduated from art universities. These art history courses were shy and had an informal, colloquial air. They were not conceived as history lessons, but as open discussions between presenters and course participants.
This characteristic was always present at a group level, as Mateescu always emphasized process over final product, and the group's exhibitions represented opportunities to produce new work for artists without access to exhibition spaces.
This was visible at the exhibition at Alert Studio, which ended the 8 weeks of courses and conferences which took place at Atelier 030202. Four artists were invited to the exhibition (Kiki Mihuță, Alexandra Ivanciu, Diana Miron, Marina Oprea), who, together with 6 course participants from Bucharest (Alexandra Cojocaru, Raluca Covaci, Miruna Leru, Liviana Andreea Murgoci, Andrei

Vedere din expoziție Alert Studio București ►
Exhibition view Alert Studio Bucharest

Cursuri *Where is she?* desfășurate la Matca artspace Cluj
Where is she? courses, held at Matca artspace Cluj

care nu aparțin scenei de artă, care vin în contact cu informații noi din istoria artelor dar și cu procesul de creație. Cursurile de artă au fost însoțite de 7 conferințe cu diverse personalități tinere sau deja consacrate din muzica contemporană, fotografie, actorie, poezie, regie de teatru și de film, sociologie (Diana Miron, Virginia Lupu, Mihaela Drăgan, Angela Marinescu, Ioana Păun, Andreea Borțun, Claudia Câmpeanu)
Publicul, în special cel amator, dar nu numai, a avut șansa să cunoască artiste locale importante care au vorbit atât despre traseul personal și profesional, cât și despre *gender issues*.
Proiectul s-a încheiat cu o prezentare revoluționară – un tur ghidat de Veda Popovici, artistă și activistă locală, care a condus un public generos prin centrul Bucureștiului unde au fost rememorate performance-urile și acțiunile feministe foarte recente, la multe participând chiar artista.

Conferință cu Diana Miron, Atelier 030202, București.
Credit foto Andrei Mateescu.
Conference with Diana Miron, Atelier 030202, Bucharest.
Photo credit Andrei Mateescu.

E îmbucurătoare recenta dezvoltare a proiectelor feministe pe scena culturală locală, iar proiectul *Where is she?* a reușit să depășească sfera „academică" închisă, dacă putem spune asta, atrăgând un public nou, interesat de zona culturală, dar nepracticant, care a experimentat la prima mână alături de artiste ce înseamnă istoria artei contemporane și moderne, o parte a acestui public fiind mai departe ghidat în procesul producției unei lucrări de artă, realizării unui concept artistic și panotării unei expoziții.
Faptul că Nucleu 0000 a reușit să-și depășească scopul inițial de a produce doar expoziții pop-up și a dezvoltat proiecte educaționale concrete cu artiștii inițial implicați în grup îl face unul din cele mai eclectice colective artistice pe plan local. Gabriela Mateescu reamintește adesea că a fost influențată de practicile artistice dezvoltate în spațiul Platforma de la MNAC-Anexa din București, unde focusul era pe procesul de lucru, pe dezvoltarea unor practici de colaborare artistică. Iar proiectul *Where is she?* a fost unul care a funcționat după aceleași principii.
Drumul lung de schimbare la scară largă a manualelor și cărților de istorie este creat prin pași mici făcuți la nivel individual.

Predescu, Ruxandra Maria R.), took part in a series of discussions around discrimination, personal experiences, and art-making. At the end of this discussion workshop, 10 new works were produced.
The particular feeling of this exhibition lies in the focus on meeting non-artists, on the work done with people not part of the art scene, coming for the first time into contact with this art-historical information, but also with the creative process. The art courses were complemented by 7 conferences featuring various young or consecrated figures from the fields of contemporary music, photography, acting, poetry, movie and theater directing, and sociology (Diana Miron, Virginia Lupu, Mihaela Drăgan, Angela Marinescu, Ioana Păun, Andreea Borțun, Claudia Câmpeanu).
The audience, especially the non-specialized people, had the chance to meet important local women artists, who spoke both about their personal and professional development, as well as about gender issues.
The project ended with a revolutionary presentation – a guided tour by local artist and activist Veda Popovici, who led a generous audience through the center of Bucharest, where recent feminist performances and actions, many of which she had been part of, were recalled.
The recent development of feminist projects on the local culture scene is heartening, and the *Where is she?* project has managed to go beyond the hermetic "academic" sphere, if we wish to call it that, drawing a new audience interested in culture, without practicing it, who got to experience first-hand, together with female artists, the meaning of contemporary and modern art history. And part of this audience was further guided in the process of creating an artwork, developing a concept, and setting up and exhibition.
The fact that Nucleu 0000 managed to surpass its initial goal of producing pop-up exhibitions, by beginning to develop concrete educational projects with artists initially involved in the group, makes it one of the most eclectic artist collectives on the local scene. Gabriela Mateescu often mentions that she was influenced by the art practices developed at the Platforma space at MNAC-Anexa in Bucharest, where the focus was put on the working process, on developing practices of artistic collaboration. And the *Where is she?* project worked according to the same principles.
The long road to a large-scale change in textbooks and history books is created through small, individually taken steps.

Translated by Rareș Grozea

LOC DESEMNAT

DESIGNED PLACE

Text: Horațiu Lipot

MY SOLO GROUP SHOW – CONTEMPORARY DRAWING
Artists: Sasha Bandi, Dan Beudean, Flaviu Cacoveanu, Anastasia Calinovici, Tudor Ciurescu, Antonia Corduneanu, Roberta Curcă, Matei Dumitriu, Adrian Ghiman, Lucian Hrisav, Petru Lucaci, Ioana Marșic, Alexandru Maxim, Gili Mocanu, Răzvan Năstase, Liviu Nedelcu, Tara von Neudorf, Pandele Pandele, Dan Perjovschi, Laurian Popa, Alexandru Rădvan, Christian Roncea, Lea Rasovszky, Eugen Roșca, Ștefan Tănase, Mihai Teodorescu, Roman Tolici, Matei Toșa, Andrei Tudoran, Ionuț Vancea.
Centrul Artelor Vizuale - Multimedia, București
Coordonatori: Lucian Hrisav, Ioana Marșic, Radu Pandele
6.06. - 18.07.2020

Probabil că cel mai important aspect al graficii ca mediu al artei vizuale este puterea sa de semnificare prin mijloace cât mai epurate. Linia trebuie să semnifice precis, iar imaginea codată asemeni unui algoritm să reprezinte fără echivoc mesajul. Plecând de la aceste coordonate bazale, aceast mediu a fost puternic revitalizat după anii '80 prin vasta proliferare a imaginilor provenite din mijloace mecanice și electronice – fotografie, film, video, design și tehnologie computerizată. Analizând această tehnică străveche de reprezentare întâlnind cele mai noi forme de producție din sfera tehnologiilor digitalizate sau a designului industrial, expoziția *My Solo Group Show 4 – Contemporary drawing* semnalează capacitatea de adaptare a desenului ca mijloc de a răspunde la întrebări actuale de dialog și reprezentare, consolidând totodată statutul de mediu inerent interdisciplinar care rămâne central pentru practica artistică actuală. Ce reușește această expoziție este o discuție despre relația dintre metodele de producție din arta contemporană și semnificațiile posibile asociate mediului artistic.
Impactul estetic al amalgamului dintre dispunere, spațiu și lucrări este puternic. Lucrul acesta este ușor de observat, mai ales dacă ați mai fost și la alte expoziții organizate de către actuala echipă de coordonare a proiectelor galeriei CAV, formată din Lucian Hrisav, Ioana Marșic și Radu Pandele. În lipsa unui text critic sau introductiv al expoziției, o primă cheie de citire a acesteia poate fi realizată prin stabilirea unui inventar al artiștilor și direcțiilor lucrărilor expuse. Prima evidență este dată de prezentarea unui număr de 30 de artiști din generații diferite, care în linii generale acoperă întreaga plajă a ceea ce numim formal-cronologizant artă contemporană. Sunt prezenți atât artiști a căror activitate se desfășoară cu precădere în deceniul al 8-lea și al 9-lea al secolului XX, trecând prin artiști considerați a fi relevanți promoției douămiiste, ajungând în fine la generația actuală, formată preponderent din artiști emergenți și care este prezentă majoritar în desfășurarea expozițională.
Materialitatea evidentă a diverselor exponate acoperă ca ambitus un spectru larg – de la coperți de manuale

Probably the most important aspect of graphics as a medium of visual art is its power to signify by purged means. The line must precisely signify, and the encoded image, like an algorithm, must represent the message unequivocally. From these fundamental coordinates, this medium was strongly revitalized after the 1980s through the vast proliferation of images created with electronic and mechanical means – photography, film, video, design, and computer technology. Analyzing this ancient method of representation and meeting the newest forms of production from the sphere of digital technologies or industrial design, the exhibition *My Solo Group Show 4 – Contemporary Drawing* signals the ability of drawing to adapt as a means to answer current questions regarding dialogue and representation, at the same time consolidating its status as an inherently interdisciplinary medium which remains central to current artistic practice. This exhibition manages to create a discussion about the relationship between the methods of production in contemporary art and the possible meaning associated with the artistic milieu.
The aesthetic impact of the mixture of space, placement, and works is a strong one. This is easy to notice, especially if one has attended other exhibitions organized by the current coordination team of the CAV gallery, Lucian Hrisav, Ioana Marșic, and Radu Pandele. In the absence of a critical or introductory text, one first key of interpretation may be realized by establishing an inventory of the artists and directions of the presented works. The first evidence is offered by the presence of thirty artists from multiple generations, who generally cover the entire spectrum of what we call, in a formal-chronological manner, contemporary art. Artists whose activity was developed during the 1980s and the 1990s are present, but also artists that can be considered relevant for the 2000s, and the current generation, formed mostly of emerging artists, comprising the majority of the works in the exhibit.
The obvious materiality of the various works covers a wide array – from covers of textbooks, abusively detached and filled with a sarcastic-violent iconography, with the particular elements of bad painting, to images

Vedere de expoziție / Exhibition view

Dan Perjovschi

didactice desprinse abuziv pentru a fi mai apoi umplute cu o iconografie sarcastic-violentă redată în elemente specifice *bad painting*-ului, până la imagini care descriu într-o estetică apropiată de începuturile industriei jocurilor video, proiecte documentariste ale decorațiunilor fațadelor de ceramică smălțuită prezente pe fațadele caselor noului ruralism din perioada comunismului. Un desen (gestualist) în care au fost încorporate două boxe care redau sunetul făcut de hașurarea cărbunelui pe suprafața plană a însăși lucrării reprezentate, un altul realizat prin pirogravare sau lanțuri – obiecte de uz casnic –, bilete CFR care închegă elemente compoziționale clasice, cât și lucrări la granița multimedia sau cu designul de produs. Se mai adaugă intervenții in situ realizate direct pe spațiul vitrant al galeriei și chiar intervenții invaziv-abuzive realizate în seara vernisajului de către așa numiții artiști *established,* care se mai remarcă doar prin gesturi la limita dadaismului, cu teribilismul său inerent. Uneori tratarea este naturalistă și frontală, ca în cazul lui Dan Beudean sau Matei Toșa, medialitatea e atacată direct, iar iluzia unui mediu e susținută de materialitatea altuia într-un mod pe care doar descrierea tehnicii o dezvăluie, altfel iluzia rămânând în picioare, jocul aparențelor fiind extrem de puternic. Mai mult, găsim chiar ironii la adresa mediului reprezentat, cum sunt proiecțiile pe ecran video ca mesaje scrise de mână, la repezeală și la temperaturi ridicate entropic într-un moment afectiv, în instalația lui Flavius Cacoveanu, ca și cum ai face o regresie intenționată și o critică simultan a capacității mediului video de a transmite nemediat, în punțile sale de 1 și 0, stările ontologice. De la desene care redau probleme clasice legate de compoziție sau anatomie până la compoziții post-minimaliste, care vin să completeze bidimensionalitatea suprafeței ca unică problematică de reprezentare (în termenii teoretizați de Clement Greenberg), dar și de o anumită aparență *săracă* sau perisabilă a lucrărilor, specifică unui

which describe an aesthetic closer to the beginning of the video game industry, documentaries about the ornaments on the facades of glazed ceramic present on the houses of the new ruralism from the Communist period. A (gesturalist) drawing in which two speakers which play the sound of charcoal on the flat surface of the work itself have been incorporated; another one is made by pyrography, or chains – everyday objects – railroad tickets, which contain classical compositional elements, but also works bordering multimedia or product design. Also, there are *in situ* interventions directly on the glass surface of the gallery, and even abusive-invasive interventions made on the opening evening by the so-called *established* artists, who are noticeable only through their Dada, inherently bragging gestures. Sometimes, the treatment is upfront and naturalistic, as is the case of Dan Beudean or Matei Toșa; the medium is attacked directly, and the illusion of one medium is supported by the materiality of another in a way that only the technical description can reveal, otherwise the illusion still stands and the game of appearances is extremely powerful. Moreover, we even find ironies regarding the represented medium, such as the video projections as rapidly handwritten messages, in entropically high temperatures, in an emotional moment, in the installation of Flavius Cacoveanu, as if one would intentionally and, at the same time, critically regress the ability of the video medium to transmit ontological states in an unmediated way, through ones and zeroes. From drawings that represent classical issues related to composition or anatomy, to post-minimalist compositions which complete the bidimensional character of the surface as the unique problem of representation (in the terms of Clement Greenberg), but also of a certain *poor* or perishable appearance of the works, particular to Eastern conceptualism.
Here is where this obviously formalist exhibition ends; it is meant for an audience that understands what

conceptualism estic.
Și cam aici se termină expoziția evidentă, formalistă, destinată unui public care înțelege ceea ce vede cu ajutorul percepției directe a spațiului, a lucrărilor și a raporturilor materiale dintre ele.
Și se poate spune că expoziția, fiind perfect ordonată și foarte diversă ca tipologie a artiștilor prezenți și a tehnicilor folosite în cadrul general al unui singur mediu, este una ce poate intra într-o categorie de expunere a unui estetism modernist, prin fundamentele metodologice ale acestuia de a îngloba pe cât posibil modalitatea de producție în obiectul de artă, la modul cel mai evident. Pare un inventar de tehnici valabile de prezentare a mediului grafic contemporan, cât mai exhaustiv, realizat cu scopul prezentării pentru o galerie, de la capătul bazal al spectrului – simple desene desprinse din paginile unui caiet de schițe – până la capătul ei conceptual – problematici ale mediului teoretizate în instalații multimedia sau abordări intervenționiste.
Dar, dincolo de plăcerea aceasta pur palpebrală, dacă nu mai este nimic, ne-am fi oprit la nivelul decorativismului. A vorbi despre starea lumii, cu ajutorul mijloacelor artistice pe care le ai la îndemână, la nivelul producției, și deja nu mai ești într-un plan al formei, neechivoc și stabil. Și nici nu intri întru totul în planul rațiunii, măsurabil, care cartografiază o problemă rezolvabilă. Ești direct aruncat într-o istorie din care faci parte formativ. Atunci inscripția de pe vitrina galeriei, *Cât de desen?*, devine un confesiv auto-da-fé.

they see with the aid of the direct perception of space, of the works, and of the material relations between them. It can also be added that the exhibition, perfectly coordinated and very diverse in terms of the typology of the artists and the techniques used in the general framework of a single medium, is one that can be classified as aesthetically modernist, through its methodological foundations of including, whenever possible, the mode of production within the work in the most obvious of manners. It seems like an inventory of techniques to present the contemporary graphic medium as exhaustively as possible, with the purpose of being exhibited in a gallery, from the lower end of the spectrum – simple drawings extracted from the pages of a sketchbook – to the conceptual end – problems of the medium theorized in multimedia installations or interventionist approaches.
However, beyond this purely retinal pleasure, if there is nothing more, we remain at the level of ornamentation. To speak about the state of the world with the help of the artistic means that you have at your disposal, at the level of production, means no longer being in the realm of form, unequivocally and stably. Neither do you entirely enter the realm of reason, quantifications, mapping a solvable problem. You are directly thrown into the history you are part of. Thus, the inscription on the gallery window, *How much drawing?*, becomes a confessional auto-da-fé.

Translated by Daniel Clinci

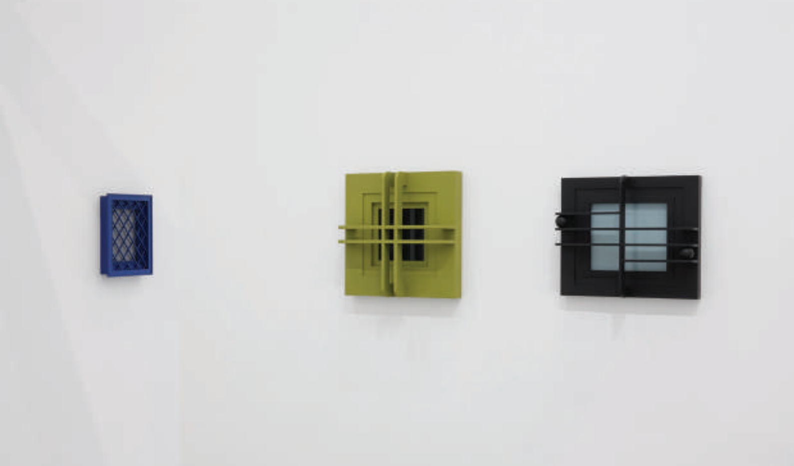
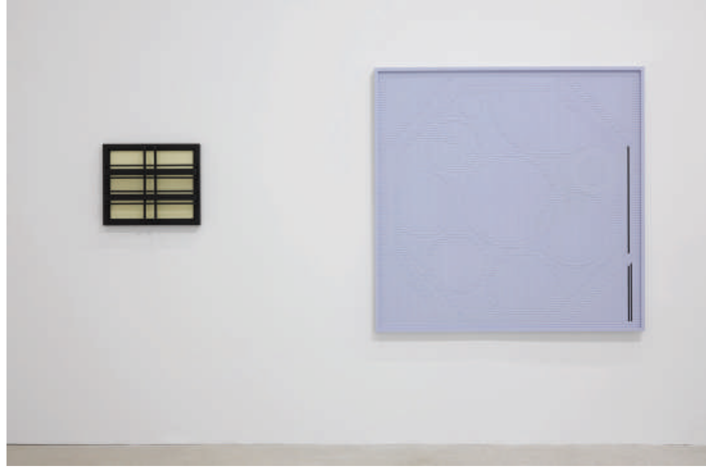
„FRAME”-URI, VITRINE, FOTOGRAFII
FRAMES, WINDOW DISPLAYS, AND PHOTOGRAPHS

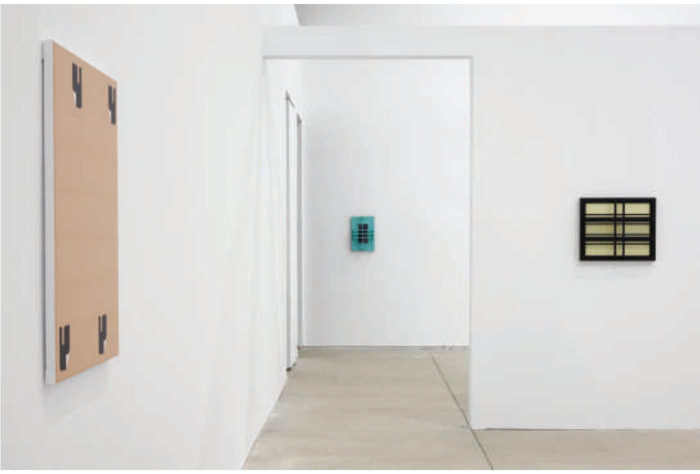
FRAME
Artiști: Arantxa Etcheverria, Carlos Caballero
Sector 1 Gallery, București
Curator: Domenico de Chirico
22.10. – 5.12.2020

Text: Doinel Tronaru

Sau „ferestre”, pentru că acesta este toposul principal care guvernează lucrările tridimensionale ale artistei Arantxa Etcheverria din expoziția *FRAME*, pe care a deschis-o împreună cu Carlos Caballero (artist belgian de origine cubaneză), la galeria (nord)bucureșteană Sector 1, pe 22 octombrie 2020. A fost un fel de „reluare a activității” trans-pandemie pentru galeria Andreei Stănculeanu, pentru că această expoziție era pregătită aici încă din primăvară-vară.
Așa cum am mai scris, lucrările și expozițiile Arantxei Etcheverria sunt o recuperare furibundă a modernismului, o căutare „furioasă” a acestuia, într-o lume (și o epocă) inevitabil și fatalmente postmoderne. Artista „suferă” de nostalgia formelor geometrice și a „unghiurilor drepte”, aceasta îi guvernează întregul demers, într-un mod similar celui care, în literatură și în perioada interbelică, a dus la operele unor Valéry, Gottfried Benn sau al nostru Ion Barbu („Castelul tău de gheață, l-am cunoscut, gândire” – sau „Gândire” –, scria acesta din urmă). *By the way*, este ceva cu totul diferit decât ne-am aștepta de la un artist de gen feminin, „prizonier” ori al unei arte „feminine” (*whatever that means*, dar înseamnă destule), eterate, ori al unui radicalism ideologic „de modă nouă”. Așadar, Arantxa Etcheverria răstoarnă așteptările, cele ale receptorului plictisit și care „crede că le știe pe toate”, și asta-i foarte important.
Nu degeaba „arunc” cu toate aceste nume de mai sus. Stabilită în România ca „expată” (originară din Franța), Etcheverria a avut norocul (sau „ghinionul”, ar spune mucaliții) să-și găsească atelierul de creație într-un apartament dintr-o clădire construită în interbelic de artistul (și redutabilul arhitect) Marcel Iancu (Janco, cum îl „alintă” francezii), situată pe bulevardul Hristo Botev. Rigoarea și perfecțiunea formelor geometrice și proporțiilor arhitecturale de interior au fascinat-o pe tânăra artistă și de-atunci se află în căutarea unor forme și situații/imagini similare, pe care le găsește hălăduind prin Bucureștiul interbelic (fatalmente Centrul Vechi), forme pe care după aceea (și) le aduce în arta sa, „interiorizându-le”.
Este un demers în același timp de recuperare și de actualizare, de (post)modernizare, pentru că artista își lucrează construcțiile geometrice în lemn, pe care-l acoperă cu acrilic și-i dă forma și aparența „perfectă” pe care o vedem acum. („Tot ansamblul se constituie într-o «odă a geometricului», dar nu a celui figurativ din arta cubistă, ci a celui esențializat dintr-o epură”, scriam în 2017 despre expoziția *Interiors – Arantxa Etcheverria*, deschisă atunci la Victoria Art Center.)

Or simply “Windows,” since this is the topos running through the tridimensional work of Arantxa Etcheverria in *FRAME*, a show that debuted on October 22, 2020 at the (North) Bucharest gallery Sector 1, together with Cuban-Belgian artist Carlos Caballero. This show marks a “return to business as usual” in the trans-pandemic context for Andreea Stănculeanu’s gallery, as the exhibition had been scheduled to open during the spring-summer season.
As I have written before, Arantxa Etcheverria’s work and shows display a fervent, impassioned link to modernism, a visceral search for the aesthetic in an inevitably, fatally postmodern world and epoch.
The artist is stricken by the nostalgia of geometric forms and sharp angles which govern her whole discourse, akin to the way in which during the interwar period this type of intellectualism led to the works of Valéry, Gottfried Benn, or our own Ion Barbu (“I’ve met your icy castle, reason,” or “Reason,” as the latter wrote) in literature.
In fact, it’s something strikingly different than what we would normally expect from a female artist, often forced to operate either within the ethereal, “feminine” art paradigm with and all the implications of the term, or following an old-school radical ideology. Thus, Arantxa Etcheverria completely flips the expectations of her bored and know-it-all audience, which I find very important.
The modernist connection runs deeper for the artist, which is why I’m doubling down on my name-dropping: coming to Romania as an expat, the French artist was lucky (or unlucky, as the mean-spirited would say) to find a studio space in an inter-war apartment building designed by artist and brilliant architect Marcel Iancu (or Janco, as the French would nickname him) on Hristo Botev street. This rigor and perfection of geometric forms and interior architecture proportions has fascinated the young artist, who has been spending her time looking for similar images and situations ever since. She finds those wandering through the interwar Bucharest (inextricably linked to the Old Town), translating and interiorizing the forms into her art.
Hers is a work that both recuperates and brings those forms into the present. In a way, she is (post)modernizing these shapes and references. Her geometric constructions are made out of wood covered with acrylic, which gives them their strikingly perfect sheen.
As I wrote in a 2017 piece about her show *Interiors* at Victoria Art Center – “The entire ensemble reads as an ‘ode to the geometric,’ not the figurative strain from cubist art but its essentialized form.”



Vedere din expoziție. Credite foto Alexandru Paul.
Exhibition view. Photo credits Alexandru Paul.

Trecând acum la toposul „ferestrei”, acesta este unul care își deschide, și închide, în același timp (nu degeaba și-a intitulat Bill Gates softul seminal Windows, iar o antologie a tinerilor scriitori români din acei ani se numea „Ferestre 98”). Numai că, dincolo de „ferestrele” expuse și fixate pe perete, „instalațiile” Arantxei Etcheverria conțin „ferestre” care se deschid (sau se închid) spre nicăieri, suspendate în spațiu, la capătul unor trepte care se cer urcate, al unei scări („interioare”). Artista își delimitează astfel spațiul, prin aceste forme care impun autoritate, și-l ia în „posesie”, și-l însușește. Instalațiile sale sugerează, în acest mod, lungul drum spre perfecționare („scara”), având drept capăt (dar și început) „fereastra” care se deschide spre sinele lăuntric, spre propriul interior.
Arantxa l-a cunoscut pe Carlos Caballero „pe teren neutru”, la Bruxelles, prezentați de un prieten comun. Au simțit imediat că sunt afini și au avut noroc, pentru expoziția comună, de un curator tânăr și talentat, care a îmbrățișat proiectul cu entuziasm, italianul (milanez, *more precisely*) Domenico de Chirico. Acesta, din cauza pandemiei, a „executat” panotarea prin indicații telefonice, și totul a ieșit foarte bine. Galerista Andreea Stănculeanu – care a organizat expoziții excelente la această galerie Sector 1 de-a lungul anului pre-pandemie, mare parte dedicate tinerilor artiști clujeni, și e în continuare pusă pe „fapte mari” – ne-a spus: „Am învățat mult de la curatorii cu care-am lucrat, și în continuare am de gând s-o fac”.

Regarding the theme of the window, it represents something that opens and closes at the same time, which might be the reason Bill Gates named his seminal software Windows and a group of young Romanian writers from the era put out an anthology titled *Ferestre 98* [*Windows* 98]. However, apart from “windows” displayed on a wall, Arantxa Etcheverria’s installations contain “windows” that open (or close) onto nowhere, suspended in space, at the top of steps that demand to be climbed, an (inner) staircase.
The artist divides her space through these authoritative forms and claims it, takes possession over it. In this manner, her installations call to mind the long road to perfection (“the ladder”), having the “window” as its starting (and ending) point as a portal to the inner self.
Arantxa met Carlos Caballero in Brussels, on “neutral ground,” through a common friend. They had an immediate affinity and were lucky to have the young and talented Milanese curator Domenico de Chirico put together their group show. Because of the pandemic, the curator had to oversee the placement of the works via phone, but the result was remarkable nonetheless. Andreea Stănculeanu, the gallerist that has put on excellent shows dedicated to young artists from Cluj at Sector 1 before the pandemic, is optimistic she will continue to put out ambitious shows. “I had a lot to learn from the curators that I’ve worked with and I will continue to do so in the future,” she says.

Translated by andra nikolayi

DANIEL STANCU SPECTACOLUL IDEILOR

THE SPECTACLE OF IDEAS

Text: Gabriela Popescu

BREAKING NEWS
Artiști: Daniel Stancu, Alexandra Ungureanu (invitată)
Galeria Artex, Râmnicu Vâlcea
2.10. -20.11.2020

Expoziția personală a artistului Daniel Stancu, deschisă în octombrie 2020 la Galeria Artex din Râmnicu Vâlcea, cu participarea Alexandrei Ungureanu în calitate de invitat (tânăra artistă și-a prezentat și ea în luna iunie o expoziție personală în aceeași Galerie), constituie, aș îndrăzni să afirm, un caz aparte în cadrul fenomenului cultural de amplă răspândire denumit artă conceptuală. Apărută la jumătatea secolului XX ca reacție contra formalismului (teorie conform căreia valoarea estetică a operei de artă este determinată de forma, culoarea, textura sa, într-un cuvânt de aspectul său vizual), arta conceptuală pune accentul pe ideea și pe procesul care au dus la desăvârșirea operei. Obiectului în sine, valorii sale estetice și îndemânării cu care a fost realizat li se acordă doar o importanță secundară, uneori chiar niciuna. Iar acest fapt a avut drept consecință în unele cazuri reducerea la minimum sau chiar „dispariția" suportului material al ideii, respectiv a obiectului.
În cazul lui Daniel Stancu se observă dimpotrivă o atenție deosebită acordată obiectului. Atunci când existența acestuia nu predatează intervenția artistului, obiectul este realizat cu atenția și minuțiozitatea unui miniaturist, cu o infinită răbdare, adeseori chiar în tehnici inventate de autor. Chiar și în felul cum prelucrează obiecte deja existente vedem o atenție deosebită pentru detaliu, o dorință de a impresiona nu doar prin conceptul profund ce transpare din obiectul sau instalația respectivă, ci și prin iscusința punerii sale în operă.
Asemenea lucrări nu pot fi reconstituite cu materialele potrivite acasă, de orice profan, căci ele comportă un grad înalt de unicitate, o irepetabilitate specifică acestui artist, acestui concept și acestui obiect. Și aceasta pentru că la el suportul material al operei de artă și calitățile sale vizuale sunt la fel de importante precum conceptul și procesul de realizare.
O altă trăsătură specifică a artei conceptuale este rolul definitoriu acordat elementelor de limbaj, până acolo încât cuvântul și imaginea să fuzioneze, ba chiar cuvântul să poată înlocui imaginea. În expoziția de față însă, inscripțiile, care însoțesc aproape toate lucrările, nu au doar rolul de a defini sau de a explica ideea, ci au și o anumită calitate poetică sau filosofică, o valoare intelectuală în sine, un sens al lor.
Departe de a-și devora însă obiectul, cuvântul ne apare

Bariera de Corali, Recif 2. Lucrare din seria _Noi peisaje marine_. Credit foto Daniel Stancu.
Coral Reef, Reef 2. Work from the series *New seascapes*. Photo credits Daniel Stancu.

Daniel Stancu's solo show that opened October 2020 at the Artex Gallery in Râmnicu Vâlcea featuring Alexandra Ungureanu (a young artist who had her own solo expo in June at the same gallery) stands, in my opinion, in a league of its own within the widely spread cultural phenomenon we call conceptual art.
Flourishing in the second half of the 20th century as a reaction to formalism (the theory that links the aesthetic value of an artwork to its shape, texture, and overall visual aspect), conceptual art emphasizes the idea and process behind a piece. The object in itself, with its inherent aesthetic values and craftsmanship, is rather unimportant, if at all. This thinking led to the drastic reduction of the material support behind the idea, in some cases doing away with the object altogether.
Daniel Stancu, on the other hand, offers significant attention to the object. When the existence of the object does not predate the artist's intervention, the piece itself is crafted with the precision, attention and infinite patience of a miniature worker, sometimes using techniques invented by the author. Even the way he reworks existing objects with painstaking attention to detail reflects a desire to impress not just with the profound conceptual implications but also through exquisite craftsmanship.
These pieces cannot be remade with materials one would find around the house by any dilettante, as they bear a high degree of uniqueness, a sense of irreproducibility specific to the artist, the object, and the concept. In his case, the material support of the artwork and its visual qualities are just as important as the concept and craftsmanship.

Alexandra Ungureanu performance. Credit foto Ingrid Matei.

în inscripțiile lui Daniel Stancu sub forma a trei categorii: de la simple titluri la sloganuri și texte întregi. Titlurile sunt extrem de scurte și de explicite, căci rolul lor este acela de indiciu pentru privitorul interesat de sensul profund al lucrării.
De exemplu, lângă instalația ce cuprinde o pară de duș și o perdea de iconițe descoperim titlul *Absoluțiune*, dându-ne de înțeles că iertarea păcatelor este un fel de spălare de răul comis, act la care sfinții din icoane iau parte ca intercesori.
Sloganurile, a căror prezență poate fi urmărită ca o incantație repetitivă pe tot traseul de vizitare al expoziției, nu însoțesc nicio imagine sau obiect anume. Ele își sunt propriul obiect și nu explicitează decât absurditatea preocupărilor prozaice ale omului simplu („Să îmi pui în fiecare Joi pe mormânt oferta de la Lidl", „Am avut un coșmar, visam că m-am dus la Carrefour și era închis") sau ironia artistului în fața realității halucinante pe care o trăim („Am făcut o listă și am trecut omul la consumabile", „Muzica e singura religie la care am aderat cu toată ființa").
În sfârșit, a treia categorie de inscripții sunt textele propriu-zise, care, deși concepute pentru a însoți anumite lucrări, reușesc să ajungă la o valoare literară, chiar filosofică, rămânând perfect inteligibile chiar și prin desprinderea de obiectul vizual ce a constituit pretextul creării lor: *Pinocchio-Pinocchio* (alegorie a minciunii politice patriotarde și a consecințelor sale deloc inocente), *Mici* (în care icoanele, hrană spirituală, sunt oferite mulțimii spre consum după același scenariu ca și celebrii mici de la Dedulești).
De pe lista tematică a unui artist implicat nu putea lipsi un subiect de stringentă actualitate precum situația dezastruoasă a mediului, într-o abordare intensă, în care materialele utilizate contribuie din plin la exprimarea ideii urmărite.
Astfel, în *Bariera de corali*, reciful este înlocuit de pungi de plastic sau de PET-uri, *Meduzele* se metamorfozează în măști de unică folosință, iar „radiografia" pe folie de plastic a *Balenei* dă la iveală deșeurile „civilizației" de la suprafață.

Another specific feature of conceptual art is the defining role it reserves for language and its elements, going as far as having word and image fuse, to the point that the word might replace the image altogether. However, in the current show the inscriptions that accompany almost all the pieces do not only function as a definition or explanation of the idea, but have a certain poetic or philosophical quality, an intellectual value in itself, a sense of their own.
Far from devouring its object, language features in Daniel Stancu's text under one of three categories, from simple titles and slogans to full-length texts. The titles are very short and self-explanatory, as their function is to offer clues for the viewer interested in the more profound meaning of the work. For example, near the installation comprised of a shower rod and curtain made out of small icons we find the title *Absolution* (*Absoluțiune*), suggesting that the forgiveness of our sins is a sort of purifying ritual, a way of washing out the wrongdoing where the saints in the icons act as mediators.
The slogans, presented as a form of repetitive incantation all across the show, are not attached to any image or object in particular. The writing in itself is an object that simply states the absurdity of the anodyne occupations of the everyday person ("Put the Lidl offer on my grave every Thursday" / "Să îmi pui în fiecare Joi pe mormânt oferta de la Lidl," "I had a nightmare – I dreamt that I went to Carrefour and it was closed" / "Am avut un coșmar, visam că m-am dus la Carrefour și era închis") or the irony of the artist faced with the hallucinatory reality we live in ("I made a list and placed humans under disposables" / "Am făcut o listă și am trecut omul la consumabile," "Music is the sole religion that I follow with all my heart" / "Muzica e singura religie la care am aderat cu toată ființa").
Lastly, the third category of text are the lengthy texts themselves, which, though thought out as companion pieces for some of the works, have an intrinsic literary, even philosophical value, perfectly able to stand on their own even without the visual support that functions as the pretext behind them in works such as *Pinocchio-*

Deși încă tânăr, Daniel Stancu poate fi considerat și un veteran al performance-ului. În această ordine de idei, o destul de mare parte a expoziției sale este constituită din instalații ce înglobează atât obiectele create de artist în vederea realizării unui performance (*Sunet*, *Vedenia*, *Zidul*, *Pro Rock*), cât și din cele create după încheierea acestuia, pe baza materialului fotografic acumulat.
Și pentru că vorbim despre reprezentarea efemerului într-o expoziție de durată, să încheiem menționând noul performance, susținut pe viu de Daniel Stancu și de Alexandra Ungureanu, chiar la vernisaj. Închis într-un cub cu fețele din folie de plastic, artistul a umplut cele cinci laturi disponibile pentru penelul său cu semne, simboluri și inscripții extrase din lucrările din expoziție, în timp ce colega sa poza, impasibilă ca o statuie de bronz (comparație sugerată de însăși costumul și corpul său pictat), pe un soclu din vitrina galeriei. Mai apoi el s-a folosit de părul său lung și de mâini pentru a acoperi inscripțiile roșii cu vopsea albastră, tranformându-și, simbolic, propriul corp în penel.
Momentul culminant a fost cel în care zeița de bronz a coborât de pe soclu și, așezându-l pe artist în genunchi, cu capul pe o mică tavă, i-a tăiat pletele albastre cu o foarfecă, folosindu-le apoi pentru a completa una dintre lucrările expuse, sub titlul *Anadyomene*. Imagine a dăruirii totale, a implicării artistului cu trup și suflet în actul de creație, a sacrificiului necesar pentru a accede la acea profunzime a mesajului și la acea elevare a formei care pot face inteligibilă opera sa atât cunoscătorului cât și neinițiatului.

Căștile, **obiect din performance-ul de bruiaj „Prorock". Credit foto Daniel Stancu.**
Headphones, object from the "Prorock" jamming performance. Photo credits Daniel Stancu.

Vedere din expoziție. Credit foto Daniel Stancu.
Exhibition view. Photo credits Daniel Stancu.

Pinocchio (allegory of the political lies and their not-so-innocent consequences), *Mici* (in which icons, the sacred symbols, are offered to the masses for consumption just as the famous minced meat rolls from Dedulești).
An artist-activist's list could not be complete without a burning current issue such as climate change, expressed in an intense manner where the materials used are emphasizing his ideas. Thus, in *Coral Reef* (*Bariera de corali*), the corals are replaced with plastic bags or bottles, *Jellyfish* (*Meduzele*) turn into single-use face masks, and the plastic X-ray of *The Whale* (*Balena*) reveals the residue produced by the surface-dwelling civilization.
Albeit still young, Daniel Stancu could also be considered a veteran of performance art. That being said, a large portion of his show features installations that contain both objects created by the artist for a performance (*Sound* / *Sunet*, *The Apparition* / *Vedenia*, *The Wall* / *Zidul*, *Pro Rock*), as well as those resulting from it, usually photographic material.
Since we are talking about the representation of the ephemeral in a long-term exhibition, I would conclude by mentioning his new performance piece with Alexandra Ungureanu, which took place live during the opening. In a cube of plastic foil, the artist filled the five available walls with signs, symbols, and inscriptions from his works in the show, while his colleague was posing, unmoved, on a pedestal in the gallery's window, just like a bronze statue, an image that comes to mind both from her costume and painted hair. He then used his long hair and hands in order to cover the red text with blue paint, making his own body into a paintbrush.
The climax was when the bronze goddess descended from her pedestal and, bringing the artist to his knees and placing his head on a tray, she cut off his blue locks with a pair of scissors, using them to complete a work titled *Anadyomene*. This is an image of total dedication, of the artist offering themself body and soul within the creative act, of the necessary sacrifice in order to reach that depth, that elevation of the form that can render one's work accessible for those in the know and those outside the niche alike.

Translated by andra nikolayi

Alexandru Antik, *Reconstituiri Transcrieri Re-creații*, 8 printuri digitale color.
Alexandru Antik, *Reconstructions Transcripts Recreations*, 8 digital prints in color.

PENTRU CINE BAT CLOPOTELE LA ORADEA

FOR WHOM THE BELL TOLLS IN ORADEA

Text: Milena Augusta Pop

PENTRU CINE BAT CLOPOTELE - INSTANTANEE DINTR-UN CONTEXT ORĂDEAN LĂRGIT
Artiști: Alexandru Antik, Vioara Bara, Sandor Bartha, Anca Brânzaș, Ioan Bunuș, Mircea Cantor, Tibor Fekete, Dorel Găina, Aniko Gerendi, György Jovián, Ferenczi Károly, Gyöngyi U. Kerekes, Ioan-Aurel Mureșan, Ciprian Mureșan, Dan Perjovschi, Ioan-Augustin Pop, Csongor Szabó, László Ujvárossy.
Galerii de Artă – Reperaj, Cetate, Oradea
Curator: Ami Barak
04.- 29.09.2020

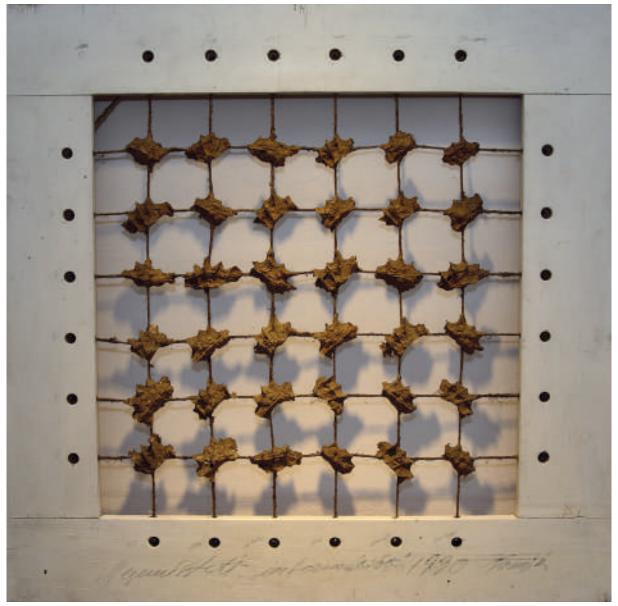
Ernest Hemingway scrie un roman în 1939, pe care îl publică în 1940. Cartea se centrează asupra Războiului Civil Spaniol de la început de secol și configurează un personaj care ia parte la acest conflict și își scrie memoriile. Titlul face aprecierea unui pasaj în carte, ce descrie o biserică gotică înaltă în ziduri și înnegurată, care împrăștie neliniștile unui cer cuprins de foc ori ale unui bombardament.
Expoziția cu titlul omonim a fost organizată de curatorul româno-francez Ami Barak la Oradea în septembrie-octombrie 2020, în cadrul Galeriilor Reperaj-Cetate.
Expoziția reunește gruparea selectivă a artiștilor din Atelier 35 al anilor '80 și a noilor membri UAP, expozanți activi ai acestor galerii. Atelier 35 Oradea s-a grupat în

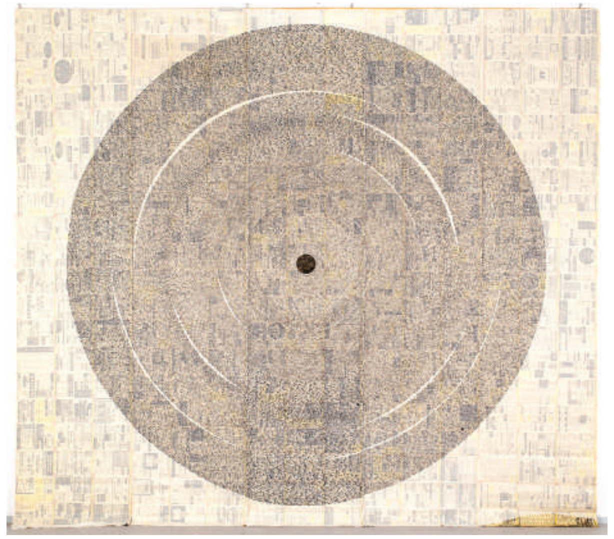
Ernest Hemingway wrote a novel in 1939, published in 1940. The book revolves around the Spanish Civil War at the beginning of the century and invents a character who takes part in the conflict and writes his memoirs. The title is taken from a fragment in the book describing a Gothic church with tall, dark walls, spreading around the uneasiness of a sky taken over by fire or that of a bombardment.
The homonymous exhibition was organized by the Romanian-French curator Ami Barak in Oradea, in September-October 2020 at the Reperaj-Cetate Galleries.
The exhibition contains a selection of the artists of Atelier 35 from the '80s and of the young members of the Visual Artists' Union, active contributors to the gallery. Atelier 35

formația recunoscută național în anii ’80 la Oradea, a activat cel puțin un deceniu și a lansat individualități la nivel internațional în anii 1990-2000. Artiștii Reperaj-Cetate sunt activi din 2016, lucrează la Oradea, sunt membrii UAP Oradea și au activat și în trecut. Expoziția unește cele două tipologii de artist care trasează împreună istoricul rememorat al cetății orădene, pune în lumină opera lor realizată după anii 2000.
Ca văzduhul din care lipsește o amenințare precum cea a focului, ori un pericol precum acela al unui bombardament, iar un deal nu foarte îndepărtat deschide porțile unei biserici elegante gotice, la fel și expoziția din Reperaj-Cetate propune un interior cald și elegant, în care o selecție profesionistă subtilizează prin punere împreună opere de cel mai înalt gust și de cea mai binevoitoare filosofie. Astfel, pictura Vioarei Bara descinde din cerul cel mai purificat albastru, descriind sub el o tipologie umană crudă, expresionistă. În opera lui Aniko Gerendi, lucrarea actuală expusă, aceea a cozorocului de tipologie românească în versiune dior, este reinterpretată cu surplus autentic. Anca Brînzaș propune un desen în ulei pe pânză, în culoare, ce reia opera realistă de tipologie americană a anilor ’70 revenită cu amploare în lume în anii ’90. Opera lui Mircea Cantor, artist cu renume internațional, pune în lumină originalul, pulsatilul și nota istorică a obiectului de artă. Ioan Augustin Pop aduce două opere, una din anii ’80 și o lucrare importantă din 2010, susținând o demarcație între epoci și decenii, un salt în concept și o structură istorică verificată conceptual prin redare perfectată. Ioan Aurel Mureșan aduce povestea în pictură, cu o lucrare din seria Ducelui d’Ivry, care celebrează anii ’90. Operele lui Laszlo Ujvarossy din expoziție, deja expuse în câteva capitale europene, abordează concepte precum istoria, cuplul, memoria, în tehnica fotografiei și a colajului, cu intervenții în stilul lui atât de neconvențional. Gyongy Ujvarossy rămâne la cele mai suave grafisme în opera sa, în care cele mai rafinate detalii sunt legate autentic de actualitate. Gyorgy Jovian readuce de la Budapesta la Oradea lucrări ce demonstrează cu forță, în forma lor de realizare, statutul înalt responsabil al operei de artă. Ioan Bunuș, artist renumit care este activ în Occident din anii ’80-90, revine cu trei lucrări de grafică în expoziție și cu un video-proiect recent ce transferă datele de concept în verdele vizual de tip videografic. Dan Perjovschi, un artist cu activitate internațională binecunoscută, revine la Oradea cu fotografie cu inserție de caricaturi și cu cărți poștale cu România instalate pe perete în care apare ades cuvântul Libertate. Ciprian Mureșan, un alt artist de renume internațional, mai tânăr, integrează expresii grafice de portret în „suprastudiile” de desen ce sunt expuse în spațiul expozițional.
Pentru cine bat clopotele, în varianta expoziției de artă, curatoriată și sărbătorită de parizianul Ami Barak, ilustrează cu brio conceptele de istorie, memorie și autenticitate pentru obiectul de artă. Această expoziție sărbătorește artistul, ca personalitate ce rezistă sau se războiește cu istoria, sau o transfigurează, dar celebrează și un centru artistic ca cel orădean, aflat într-o nouă fază de revitalizare.

Oradea was the nationally renowned group from Oradea during the ’80s, was active for more than a decade, and launched internationally renowned personalities during the 1990-2000s. The Reperaj-Cetate artists have been active since 2016, they work in Oradea, they are members of the Oradea branch of the VAU and were also active in the past. The exhibition unites the two artistic typologies that retrace the history of Oradea, shedding light onto their post-2000 works.
Just like the sky without the threat of fire or a danger such as a bombardment, and a nearby hill opens the doors of an elegant Gothic church, the exhibition at Reperaj-Cetate proposes a warm and elegant interior, in which a professional selection puts together works of the highest taste and the most benevolent philosophy. Thus, Vioara Bara’s painting descends from the purest of blue skies, describing underneath a crude and Expressionist human typology. In the work of Aniko Gerendi, the current piece, that of the Romanian brim in Dior version, is reinterpreted with an authentic surplus. Anca Brînzaş proposes a colored drawing in oil on canvas, revisiting the American Realism of the ’70s, which made a comeback in the ’90s. Mircea Cantor’s works, a globally renowned artist, shed light on the original, the pulsatile, and the historical component of the work of art. Ioan Augustin Pop exhibits two works, one from the ’80s and an important one from 2010, establishing a clear line between eras and decades, a leap into the conceptual and a historical structure that is conceptually verified by a perfected rendition. Ioan Aurel Mureşan brings the story into the painting with a work from the series of the Duke d’Ivry, celebrating the ’90s. The works of Laszlo Ujvarossy, already exhibited in some European capitals, approach concepts such as history, the couple, memory, with techniques such as photography and collage, with interventions in his unconventional style. Gyongy Ujvarossy uses the most suave of graphisms in his works, in which the most refined details are authentically related to actuality. Gyorgy Jovian brings from Budapest to Oradea works that forcefully demonstrate, in their execution, the highly responsible status of the work of art. Ioan Bunuş, a renowned artist, active in the West since the ’80s-90s, presents three graphics works and a recent video project which transfers the concept data in the videographic green. Dan Perjovschi, a well-known artist with an international activity, returns to Oradea with some photographs in which he inserted caricatures and with some Romanian postcards installed on a wall in which the word “Freedom” frequently appears. Ciprian Mureşan, another younger, internationally renowned artist, integrates portrait graphics in the drawing “super-studies” exhibited in the space of the gallery.
For Whom the Bell Tolls, the art exhibition, curated and celebrated by the Parisian Ami Barak, illustrated the concepts of history, memory, and authenticity for the artwork. This exhibition celebrates the artist as a resilient personality or one that fights or transfigures history, but also celebrates an artistic center such as the one in Oradea, in a new phase of revitalization.

Translated by Daniel Clinci





Sus: Tiberiu Fekete, *Reconstrucţie*, instalaţie tehnică mixtă, 2018.
Top: Tiberiu Fekete, *Reconstruction,* mixed media installation, 2018.

Jos: Anikó Gerendi Enderle, *Pagina mea galbenă*, tehnică mixtă, 2000-2004.
Bottom: Anikó Gerendi Enderle, *My Yellow Page*, mixed media, 200-2004.

Dreapta sus: *Informaţii digerate*, sfori cu urme de hârtie manuală, 1990.
Top Right: *Digested information*, ropes with paper traces on it, 1990.

Dreapta jos: *Amib 58 (Ante-Duchamp, la Mariée mise a nu par ses célibataires, meme),* oglindă, scaun, desen, ramă, sticlă spartă, sfoară, 2018.
Bottom right: *Amib 58 (Ante-Duchamp, la Mariée mise a nu par ses célibataires, meme),* mirror, stool, drawing, frame, broken glass, string, 2018.

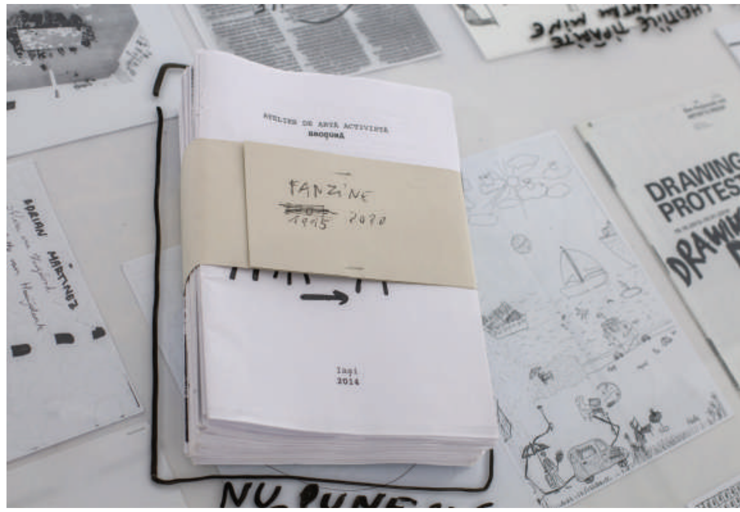
„ȘCOALĂ-TE!" LA IAȘI
SCHOOL YOURSELF IN IAȘI

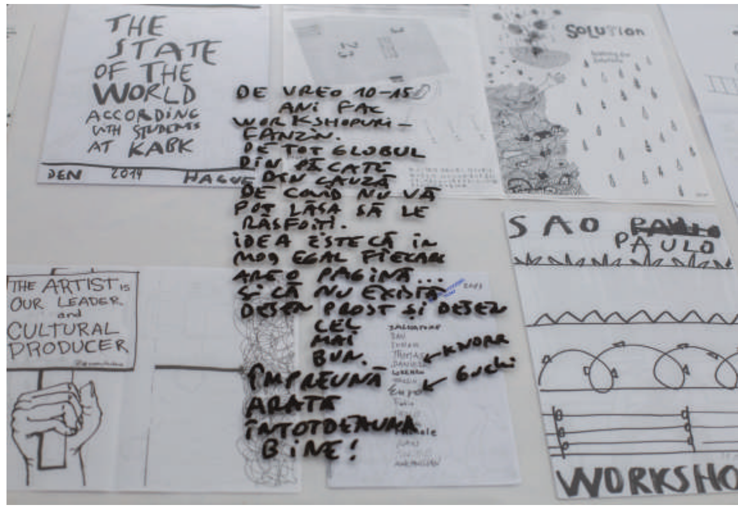
ȘCOALĂ-TE!
Artiști: Dan Perjovschi, Monotremu
Borderline Art Space, Iași
Curator: Cristian Nae
3.10. - 5.11.2020

Text: Cristian Nae

În ultimele decenii, ideea unei „turnuri educaționale" survenite în arta contemporană a prins contur sub forma unor proiecte deopotrivă artistice și curatoriale ce au șubrezit granițele tot mai incerte dintre academie și atelier, dintre expoziție și laborator și dintre publicul de artă și artiști sau activiști sociali – cu toții participând la construcția (și deconstrucția) artei ca mod de cunoaștere a lumii. Prin intermediul unor asemenea proiecte s-a încercat, pe de-o parte, constituirea unor formule educaționale multidisciplinare, bazate pe participativitate civică și gândire critică, alternativ față de cea întemeiată pe reproducerea unor standarde valorice asumate în mod confortabil de o anumită majoritate a lumii academice și a unor modele importate sau moștenite de gândire și producție artistică. Pe de altă parte, o asemenea mișcare de realiniere critică survenită în interiorul lumii artei contemporane a pus sub semnul întrebării înțelegerea dominantă a artei contemporane ca o formă imersivă de spectacol, în care expoziția vizează mai curând producerea de experiențe și în subsidiar de afecte, în detrimentul constituirii unor cadre temporare favorabile raționalității publice prin intermediul dialogului și dezbaterii în contradictoriu.
Pentru a argumenta o asemenea întrerupere temporară a sistemului de operare al instituțiilor importante de artă contemporană, ideile filosofului Jacques Rancière au fost deseori invocate și utilizate. Printre acestea se numără ideea potrivit căreia exprimarea „disensiunilor" existente între reprezentanții diferitelor grupuri sociale poate conduce la o politică publică mai echitabilă decât consensul, precum și ideea potrivit căreia sarcina cea mai importantă a artei contemporane ar consta în a deveni în sine o arenă a acțiunii politice. Cea din urmă presupune regândirea politicului prin „redistribuirea sensibilului", cu alte cuvinte, a modului în care accesul la anumite experiențe sensibile ale lumii și, în particular, la anumite forme de vizibilitate poate fi permis sau interzis anumitor categorii sociale.
Proiectul prezentat la Borderline Art Space din Iași, intitulat *Școală-te!* – un joc de cuvinte ales de artiști pentru a exprima deopotrivă un îndemn ludic la luciditate critică și un imbold pentru reformarea profundă a școlii –, se înscrie în siajul unor asemenea demersuri culturale, propunând o expoziție gândită deopotrivă ca laborator, ca atelier deschis publicului și ca arenă politică sau modalitate de micro-intervenție civică. Instalația artistică, compusă majoritar din documentația unor acțiuni, procese sau proiecte

In the last few decades, the idea of an "educational turn" in contemporary art took shape through a series of projects that were both artistic and curatorial and which weakened the increasingly blurred boundaries between academia and studio, between exhibition and laboratory, between art audience and artists or social activists – everyone contributing to the construction (and deconstruction) of art as a means of knowing the world. What was attempted through these projects was, on one hand, the constitution of multidisciplinary educational formats based on civic participation and critical thinking, in opposition to that based on reproducing certain values which most of the academic world conveniently subscribes to and certain imported or inherited art-making models. On the other hand, this movement of critical realignment within the contemporary art world has questioned the dominant understanding of contemporary art as an immersive form of spectacle, in which the exhibition tackles rather the production of experiences and, subsidiarily, of affects, to the detriment of constituting favorable temporary contexts of public reason by means of dialogue and debate.
To argue for such a temporary interruption of how important contemporary art institutions operate, the ideas of philosopher Jacques Rancière have often been brought up and used. Among them is the idea that expressing existing "dissensus" between representatives of various social groups can be conducive to a more equitable public policy than consensus, as well as the idea that contemporary art's most important task is to itself become an arena of political action. The latter implies rethinking the political through the "redistribution of the sensible," that is, the way in which access to certain sensible experiences of the world and, in particular, certain forms of visibility, can be allowed or forbidden for certain social categories.
The project presented at Borderline Art Space in Iași, titled *Școală-te!* (*School Yourself!*) – a pun chosen by the artists to express both a call to critical and ludic lucidity and a call for radical school reform – comes in the wake of such cultural initiatives, proposing an exhibition conceived simultaneously as a laboratory, an open workshop open to the public, and a political arena or context for civic micro-invention. The art installation, made up mostly of documentations of actions or educational projects undertaken in various social and cultural contexts (mainly in Romania) is the result of a collaboration between Dan Perjovschi and the art group Monotremu (made up of Laura Borodea and Gabriel





Vedere din expoziție. Credite foto Robert Bouariu.
Exhibition view. Photo credits Robert Bouariu.

educaționale desfășurate în diverse contexte sociale și culturale (preponderent din România), este rezultatul colaborării dintre Dan Perjovschi și grupul artistic Monotremu (format din Laura Borodea și Gabriel Boldiș), artiști din generații diferite însă constant preocupați de problematica pedagogiei artistice. Dialogul ce se instituie în cadrul acestui proiect expozițional nu își propune să ofere formule prestabilite, ci mai curând să ridice multiple întrebări, precum: ce ne poate arta învăța și, reciproc, cum putem noi învăța arta? Care sunt pericolele care ne pândesc atunci când arta, designul și decorațiunea interioară tind să se confunde? Cu ce probleme reale se confruntă încă sistemul rigid de învățământ românesc și cum putem inventa formule care să ne permită să dezvoltăm mai curând creativitatea și gândirea critică? Ce *nu* ne învață instituțiile artistice de astăzi? Cum continuă artiștii să învețe constant, mult după terminarea formării lor profesionale în instituții dedicate pedagogiei artistice, și cum continuă ei să devină formatori pentru noile generații?
În cea din urmă privință, Dan Perjovschi a operat multă vreme în contextul artistic din România asemeni

Boldiș), artists who, despite belonging to different generations, are consistently preoccupied by the issue of artistic pedagogy. The dialogue that comes forth in this exhibition project does not aim to offer pre-established formulas, but rather to raise a number of questions, such as: what can art teach us and reciprocally, how can we learn art? What are the dangers that lurk when art, design, and interior decorating tend to get confused? What real problems does the rigid Romanian education system still face and how can we come up with formulas that allow us to develop creativity and critical thinking in particular? What do today's art institutions fail to teach us? How do artists continue to learn constantly, long after completing their training in institutions dedicated to artistic pedagogy and how do they go on to become trainers for the new generations?
Regarding the latter question, Dan Perjovschi has worked for a long time in the artistic context in Romania as an informal pedagogue, becoming, by accumulating an indisputable artistic reputation, a true institution-man, nomadic and always open to redistribute the accumulated image capital to support the new artistic

unui pedagog informal, devenind prin acumularea unei reputații artistice incontestabile un adevărat om-instituție, nomadică și mereu deschisă să își redistribuie capitalul de imagine acumulat pentru a sprijini noile generații artistice precum și categoriile sociale vulnerabile. Expunerea alături de Monotremu (dar și de alți artiști tineri precum Cristian Răduță sau grupul Anticamera) este el însuși un exemplu al generozității acestui artist intransigent, cunoscut pentru acuitatea observațiilor sale critice. În expoziția de față, în locul binecunoscutelor sale desene conceptualizate, Perjovschi preferă formatul arhivei (un alt mediu preferat de Dan Perjovschi ca proiect instituțional pe termen lung și popularizat îndeosebi prin proiectele artistice ale Liei Perjovschi precum CAA sau Muzeul Cunoașterii). Pe de-o parte, sunt prezente cărți și proiecte de artist realizate preponderent în mediul culturii scrise: o colecție de fanzine din perioada 2000-2020, publicații alternative realizate în colaborare cu studenți din cadrul Open School Londra și Head Geneva, o expoziție portabilă sub forma unui ziar dedicat liceelor din România, o colecție de cărți de artist din România anilor 1990, ce ilustrează proiecte de pedagogie artistică alternativă. În raport cu contextul local, Perjovschi pune în opoziție, pe de-o parte, sistemul anacronic și rigid de educație plastică al Universității de Artă din Iași din perioada anilor optzeci, în care artistul era studentul acestei instituții, întemeiată pe reproducerea fidelă dar mecanică a realității, și, pe de altă parte, atelierul realizat la Universitatea Duke, SUA, în care natura statică reprezenta un simplu pretext pentru un exercițiu de creație colaborativă și participativă.
La rândul lor, Monotremu preferă să utilizeze jocul ca instrument pedagogic pentru a deconstrui cadrele autoritare ale culturii „majore" și a reda firescul interacțiunii artistice menite să dezvolte creativitatea. Alegând deseori să opereze în formatul atelierului pedagogic, ce este reactivat și cu ocazia acestei expoziții, Monotremu utilizează iconuri culturale ca pretexte pentru a genera discuții critice și a contribui la modelarea conștiinței civice. Aspectul ludic nu deturnează însă capacitatea de analiză socială și critică a acestor proiecte, ce tematizează neajunsuri evidente ale sistemului educațional din România și reclamă situațiile sociale îngrijorătoare în care se pot afla generațiile prezente și viitoare. Printre acestea se numără fenomenul social al migrației tinerilor educați către Occident (cunoscut în literatura sociologică drept „migrația creierelor"), insatisfacția generată de încorsetările sistemului de școlarizare, precum și efectele generate de lipsa resurselor și de dificultatea accesului la pedagogie critică în școlile din România.
Dialogul constituit între aceste poziții critice și deschis publicului exprimă în mod limpede necesitatea formulării în spațiul public a disensiunilor inerente sistemului educațional din România, sufocat de perpetuarea unor tare precum inegalitatea accesului la resurse și la modele educaționale performante, lipsa meritocrației, provincialismul și atitudinea parohială, conservatorismul și perpetuarea unor modele culturale și educaționale autoritare. El reprezintă totodată o oportunitate de a regândi profund atât arta cât și școala și, în sens larg, societatea.

generations, as well as vulnerable social categories. The exhibition organised together with Monotremu (as well as other young artists such as Cristian Răduță or the Anticamera group) is itself an example of the generosity of this intransigent artist, known for the sharpness of his critical remarks. In this exhibition, instead of his well-known conceptualized drawings, Perjovschi prefers the format of the archive (another medium chosen by Dan Perjovschi as a long-term institutional project and made popular especially by Lia Perjovschi's artistic projects such as CAA or The Museum of Knowledge). On the one hand, there are books and artist projects created mainly in the field of written culture: a collection of fanzines from 2000-2020, alternative publications made in collaboration with students from the Open School London and Head Geneva, a portable exhibition in the form of a newspaper dedicated to high schools in Romania, a collection of artist books from Romania in the 1990s, which illustrate alternative artistic pedagogy projects. In relation to the local context, Perjovschi opposes the anachronistic and rigid system of fine arts education at the University of Arts of Iași during the eighties, when the artist was a student of this institution, based on the faithful but mechanical reproduction of reality, to a workshop carried out at Duke University where a still life is a simple pretext for a collaborative and participatory creative exercise.
In their turn, Monotremu prefer to use game as a pedagogical tool to deconstruct the authoritarian frameworks of "major" culture and to restore the naturalness of the artistic interaction meant to develop creativity. Often preferring to work in the format of the pedagogical workshop, which is also reactivated on the occasion of this exhibition, Monotremu use cultural icons as pretexts to generate critical discussions and contribute to the shaping of civic consciousness. However, the playful aspect does not divert from the capacity for social and critical analysis of these projects, which bring forth the obvious shortcomings of the Romanian education system and underline the worrying social situations in which present and future generations may find themselves. These include the social phenomenon of migration of young educated people to the West (known in sociological literature as "brain migration"), the dissatisfaction generated by the constraints of the schooling system, and the effects of the lack of resources and the difficulty in accessing critical pedagogy in Romanian schools.
The dialogue between these critical positions opened to the public clearly expresses the need to formulate in the public space the dissensuses inherent in the Romanian education system, suffocated by the perpetuation of situations such as the unequal access to resources and successful educational models, the lack of meritocracy, provincialism and a parochial attitude, conservatism and the perpetuation of authoritarian cultural and educational models. It is also an opportunity to deeply rethink both art and school – and, more broadly, society.

Translated by Rareș Grozea

DEPARTURES FROM THE SPHERE: SFERA CA SURSĂ DE CERCETARE [ȘTIINȚIFICĂ/ARTISTICĂ]

THE GLOBE AS SCIENTIFIC AND ARTISTIC RESEARCH

Text: Ada Muntean

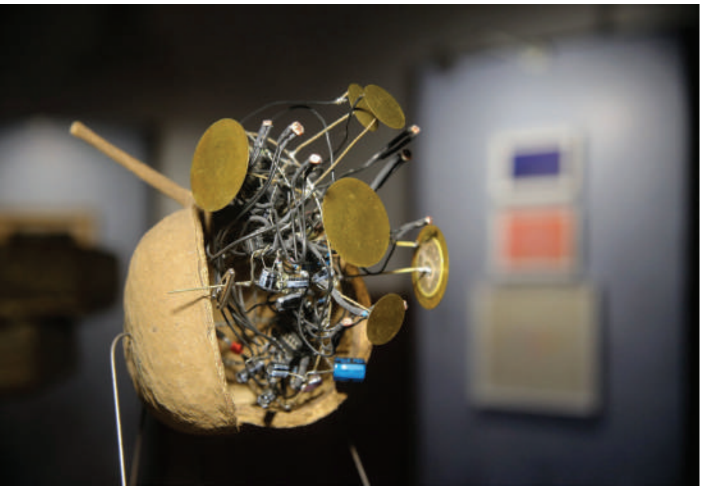
DEPARTURES FROM THE SPHERE
Artiști: Floriama Cândea, George Crîngașu, Horia Damian, Sorin Neamțu, Mihai Plătică, Laurențiu Ruță, Catrinel Săbăciag, Ioana Vreme Moser.
Mănăstirea Franciscană din Cluj
Curator: Georgiana Buț
17.09. - 3.10.2020

În această toamnă, într-o perioadă problematică din punct de vedere al organizării evenimentelor culturale, la Cluj-Napoca a avut loc *Departures from the Sphere,* o expoziție cu un demers curatorial aparte, într-o locație cu o puternică încărcătură atmosferică, și anume Mănăstirea Franciscană. *Departures from the Sphere* a fost o experiență sinestezică: vizuală, tactilă și sonoră, imersând privitorul într-o dimensiune perceptivă similară spațiului cosmic.
Expoziția a cuprins lucrările a opt artiști contemporani, aparținând mai multor generații, ce folosesc în practica lor artistică diferite medii vizuale, uneori într-o manieră interdisciplinară: video, sculptură, instalație, desen, fotografie și materiale mai puțin convenționale, precum componente electronice sau biologice. Floriama Cândea, George Crîngașu, Horia Damian, Sorin Neamțu, Mihai Plătică, Laurențiu Ruță, Catrinel Săbăciag, Ioana Vreme Moser, prin viziunea curatorială a Georgianei Buț, au transformat spațiul Mănăstirii Franciscane clujene într-un portal senzorial ce a realizat o subtilă analogie între experimentul artistic și cel științific – uimirea trăită deopotrivă de artist și de cercetător în momentul descoperirii. Fascinația față de spațiul cosmic, de cercetările arheologice, istoria științei sau descoperirile NASA se reflectă vizual prin corelarea practicii artistice cu principii științifice. Artiștii își configurează lucrările în jurul interesului pentru percepție, mișcare și fenomen, având ca scop central transformarea formelor și trecerea lor din plan în spațiu. Sfera, ca numitor comun al demersurilor artistice – ca element iconic al Universului, apare în diferite variații ale formei sale complete, în funcție de tipul de intervenție artistică.
Universul sinestezic pe care artiștii l-au creat în Mănăstirea Franciscană gravitează în jurul relației dintre

This fall, in a very unstable context of organizing cultural events, *Departures from the Sphere* opened in Cluj-Napoca, a show with a particular curatorial angle in the heavily atmospheric Franciscan Monastery. *Departures from the Sphere* was an immersive, synesthetic endeavor, allowing the viewer to experience a perceived dimension akin to outer space through visual, tactile, and sound stimuli.
Eight contemporary artists from different generations were on display, working in various visual media, often interdisciplinary, such as video, sculpture, installation, drawing, and photography, as well as using unconventional materials such as electronic or biological components. Floriama Cândea, George Crîngașu, Horia Damian, Sorin Neamțu, Mihai Plătică, Laurențiu Ruță, Catrinel Săbăciag, and Ioana Vreme Moser transformed the space of the Franciscan Monastery into a multi-sensory portal that gently linked the artistic and scientific experiment through the sheer awe experienced by both artist and researcher upon a breakthrough, all under the curatorial direction of Georgiana Buț. This fascination towards the cosmos, archeology, the history of science, or the latest NASA discoveries are translated into the visual through the correlation of artistic practice with scientific principles. The artists fine-tune their works according to perception, movement, and phenomenon, striving for the transformation of shapes and their translation from two to three dimensions. The sphere, used as a common denominator for all the artworks, this iconic element of the Universe, is seen in multiple variations of its complete form in each artistic iteration.
The synesthetic world built in the Franciscan Monastery revolves around the relation between self and world,

sine și lume, între interior/exterior, prezența umană fiind epurată aproape în totalitate – pentru a lăsa loc unei sugestii atmosferice a spațiului cosmic. Contrastul dintre spațiul ales pentru expunere – caracterizat de o încărcătură istorică medievală și potențat de calitățile acustice – și lucrările/instalațiile de artă contemporană din proiect conferă o atmosferă în mod paradoxal atemporală. Astfel, o posibilă „citire" a concepției curatoriale ar putea fi: trecutul găzduiește prezentul pentru a evoca un posibil viitor, într-o viziune artistică contemporană *site-specific*. Lucrările prezente în expoziție invitau privitorul în a interacționa – vizual, sonor și tactil – cu o lume ce dezvăluie configurații geometrice misterioase, peisaje himerice, vibrații piezoelectrice, obiecte utopice și ipostaze încărcate de o estetică metafizică a unei vegetații fantomatice. Sfera devine un punct de referință formal și conceptual ce poate fi relaționat cu forma planetelor, a Terrei, fiind un corp geometric primordial.
Instalația video *Flesh-Forward* și lucrarea *Pan-Species* a Floriamei Cândea dezvăluie legătura fizică și mentală dintre aceasta și produsul demersului său artistic, prin realizarea unui dialog vizual între video și lucrarea din țesuturi vegetale decelularizate, albe și transparente – care pulsează în ritmul bătăilor inimii artistei. *Flesh-Forward* problematizează materia și chestionează situația biodiversității aflate în declin printr-un video cu o estetică minimalistă și totodată metafizică. Contrastul dintre imaginea digitală a lucrării și prezența ei fizică în spațiu creează un dialog vizual și sonor bazat pe complementaritate, în care țesuturile vegetale evocă deopotrivă o lume terestră, cunoscută, dar devin și o sugestie a unei vegetații dintr-un univers necunoscut.
Demersul artistic al lui George Crîngașu se bazează pe deconstrucția și recontextualizarea unor elemente și citate din lucrări de artă istorice, îmbinând referințe ale artei „clasice" cu referințe din arta digitală. Colajul digital *Cracked Orb* îl înfățișează pe Hermes condus de o forță divină, pe punctul de a transfera pielea oceanelor și a continentelor pe sfera de sticlă, stabilind astfel, formal și metaforic, o punte între două lumi, cea a zeilor și cea a umanității. Arta lui George Crîngașu pornește de la

Ioana Vreme Moser, *Zurkubuk. Nux Stridens*, sculptură sonoră, 2017. Credite foto Adelina Câmpean.
Ioana Vreme Moser, *Zurkubuk. Nux Stridens*, sound sculpture, 2017. Photo credits Adelina Câmpean.

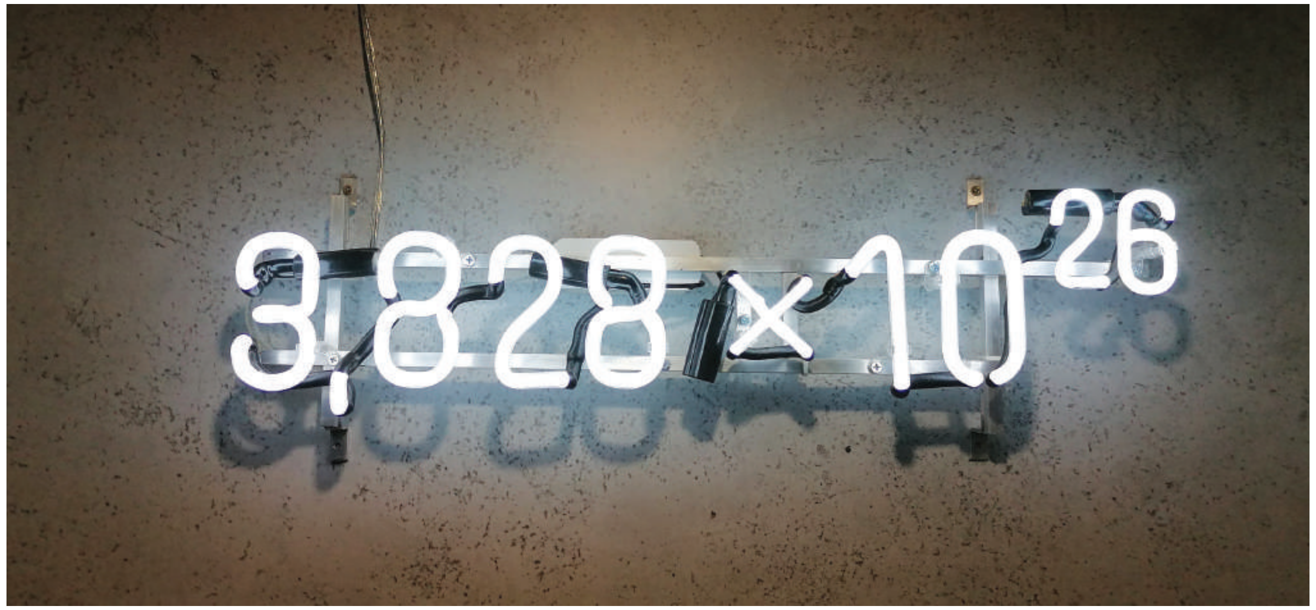


Floriama Cândea, *Flesh Forward*, țesuturi vegetale decelularizate, obiecte din silicon și rășină, alcool izopropilic, 2020. Credite foto Adelina Câmpean.
Floriama Cândea, *Flesh Forward*, decellularized plant tissues, silicone and resin objects, isopropyl alcohol, 2020. Photo credits Adelina Câmpean.

between inside and outside, a world almost devoid of human presence in order to emphasize the associations with outer space. The contrast between the medieval connotations of the location with its resonant natural acoustics and the contemporary artworks on display paradoxically converge in an overarching atemporal feeling. In this manner, a possible reading of the curatorial angle could be seen as the past hosting the present in order to evoke a potential future, in a site-specific vision of contemporary art. The works on display invited the viewer to interact (visually, sonically, and haptically) with a world of mysterious geometric configurations, chimerical landscapes, piezoelectrical vibrations, utopian objects, and metaphysical occurrences of a phantom vegetation. The sphere becomes at once a formal and conceptual reference in relation to the shape of plants or the Earth, it being a primordial geometric figure.
Floriama Cândea's video installation *Flesh-Forward* and her work *Pan-Species* use the visual dialogue between the video and the work comprised of white, decellularized transparent plant tissues that pulsate to the rhythm of the artist's heartbeats to reveal the physical and mental connection between the two. *Flesh-Forward* is inquiring matter and questions the declining biodiversity in a minimalist yet metaphysical video. The stark contrast between the work's digital image and its physical presence creates an audio-visual dialogue centered around this dichotomy, where plant tissue evokes a familiar, terrestrial world while suggesting the possibility of an alien vegetation from an unknown universe.
George Crîngașu's work is based around deconstructing and re-contextualizing elements from various historical artworks, merging classical with digital art references. His digital collage *Cracked Orb* features Greek god Hermes driven by a divine force, on the brink of moving the surface of the oceans and continents onto the glass globe, creating both a formal and metaphorical link between two worlds, that of humans and of gods. George

compoziții digitale eclectice, sintetizând și relaționând la nivel simbolic – clasicul și contemporanul – viziunea lui având astfel o caracteristică atemporală.
Cele trei compoziții grafice ale lui Horia Damian sunt reprezentative pentru apetența sa către tehnici mixte și în abordarea conceptuală a desenului și a picturii. Lucrările evocă un univers structural delicat, compus din cercuri și sfere, ce sugerează un spațiu atemporal, în care sacrul și profanul fuzionează într-o manieră aproape mistică. Compuse sub forma unui triptic pe verticală, acestea descriu, printr-un limbaj plastic minimalist, configurații spațiale de natură utopică.
Aproape scaun, *Acțiune cu aproape scaun* și *Retopit* de Sorin Neamțu sunt panotate sub forma unei instalații conceptuale în care artistul problematizează două tipuri de relații: cea dintre obiect și imaginea lui, în ipostază statică și deopotrivă dinamică, și relația dintre obiect, producător/autor și public/utilizator. *Aproape scaun* face parte dintr-o serie de obiecte utopice, cu un caracter personal, confesiv, despre care Sorin Neamțu scrie: „O utopie din păcate nu reușește întotdeauna. Prin urmare, construiesc obiecte care m-au trădat. Împing sensul propriu al obiectelor funcționale obișnuite până la limitele lor, ceea ce duce la funcții absurde, lipsite de sens. [...] Purtându-mi corpul din necesitate, încerc să transfer gânduri către aceste cvasi-obiecte, într-o abordare artistică, întotdeauna dilematică. Încerc să izolez natura intermediară, ridicându-mi aproape scaunul, luptând împotriva punctului instabil al sferei mele."
Moonlight Matters, *Space Map*, *Moffette 2*, *Solar Luminosity*, *Signed Signature* sunt lucrări selectate dintr-o serie a artistului Mihai Plătică bazată pe fascinația sa pentru cercetări arheologice, spațiul cosmic și studiul descoperirilor NASA. Compozițiile sunt dispuse spațial sub forma unei instalații mixed media, tehnicile folosite alternând de la computer print la obiect de rășină, fotografie și neon, alcătuind o configurație ce evocă aspecte specifice despre umanitate în relație cu spațiul cosmic, văzute prin prisma unor imagini interpretate și documentare. Se realizează astfel un dialog vizual între o dimensiune microcosmică și una macrocosmică, asemeni unei analogii între sine și lume.
Sfera transformabilă și *Percepția stroboscopică a Sferei transformabile no. 7* a artistului Laurențiu Ruță materializează viziunea obiectuală, tridimensională a unui corp sferic și experimentul fotografic de captare a mișcării sale în spațiu. Exercițiul transpunerii unor principii geometrice în conceperea unor lucrări de artă-obiect sunt rezultatul prezenței active a artistului în cadrul grupului Sigma (din Timișoara). *Sfera transformabilă*, în relație dinamică cu o suprafață înclinată, se transformă: se întoarce, sare și se rostogolește, performând o acțiune continuă și devenind mișcare.
Morfoza Lamp a artistei Catrinel Săbăciag dezvăluie un spectru larg de efecte 3D de lumină și culoare de la organic la geometric, revelând o paletă complexă de nuanțe pastelate și monocrome. Demersul artistic al acesteia se află în strânsă legătură cu preocuparea pentru percepție și mișcare. Folosind procese de difracție, refracție, birefringență și interferențe, artista reușește prin lampa *Morfoza* să invite privitorul la o interactivitate bazată pe descoperire, fenomen pe care și aceasta îl experimentează la rândul său în procesul de creație.
Lucrarea lui Catrinel Săbăciag s-a detașat ca unul dintre

Crîngașu's art is rooted in eclectic digital compositions that synthesize the classic and the contemporary on a symbolic level, his vision having an atemporal trait.
The three graphic works by Horia Damian are representative for his prowess in mixed media and the conceptual take on drawing and painting. His works evoke a structurally fragile universe, made out of circles and spheres, suggesting a space outside of time where the sacred and the profane are fused in a near mystical union. Structured as a vertical triptych, they use a minimalist language to describe utopian spatial configurations.
Sorin Neamțu's *Almost Chair*, *Action with Almost Chair*, and *Remelted* are presented as a conceptual installation where the artist questions two types of relations: that between object and its static and dynamic image and that between object, author/producer, and public/user. *Almost Chair* is part of a series of personal, confessional utopian objects that Sorin Neamțu describes as follows: "Unfortunately, utopias rarely succeed. Thus, I am building the objects that betrayed me by pushing the common meaning of functional, everyday objects to the edge, which results in absurd, meaningless functions. [...] Inhabiting my body as a necessity, I try to convey thoughts to these cvasi-objects in an artistic, problematizing manner. I'm trying to isolate the natural intermediary by almost lifting my chair, fighting against the unstable point of my own sphere."
Moonlight Matters, *Space Map*, *Moffette 2*, *Solar Luminosity*, and *Signed Signature* have been selected from a series by Mihai Plătică which explores his fascination for archeological studies, outer space, and studying NASA discoveries. His compositions are spatially presented as a mixed media installation, alternating between computer print, resin objects, photography, and neon in an evocative configuration of interpreted and documentary images that bring to mind specific aspects of humanity's relationship with the cosmos. They establish a visual dialogue between a micro and macro cosmic dimension, an analogy between the self and the world.
Laurențiu Ruță's *Convertible Sphere* and *Stroboscopic Perception of the Convertible Sphere No. 7* materialize the tridimensional, object vision of a spherical body and the photographic experiment of capturing its motion in space. The exercise of transposing geometric principles into artworks stems from his active presence in Timișoara's seminal Sigma collective. The *Convertible Sphere*, engaged in a dynamic relation with an incline, changes shape: it turns, it jumps, and it tumbles, in a continuous action that becomes movement.
Catrinel Săbăciag's *Morfoza Lamp* reveals a large spectrum of 3D light and color effects that morph from organic to geometric in a complex palette of pastels and monochromes. Her artistic endeavor is tightly linked to her interest in perception and motion. Using methods of diffraction, refraction, birefringence, and interference, she actively engages the viewer in an interactive relation based on discovery through the *Morfoza Lamp*, a phenomenon she explores herself through her creative process. Catrinel Săbăciag's piece stood out as one of the most provocative objects in the show, inciting the viewer to test and fully experience its aesthetic spectacle.
Zurkubuk. Nux Stridens, Ioana Vreme Moser's sound piece, presents itself as a strange object of kinetic and acoustic properties that produces vibrations inspired by insect sounds. Analyzing her sculptural intervention,

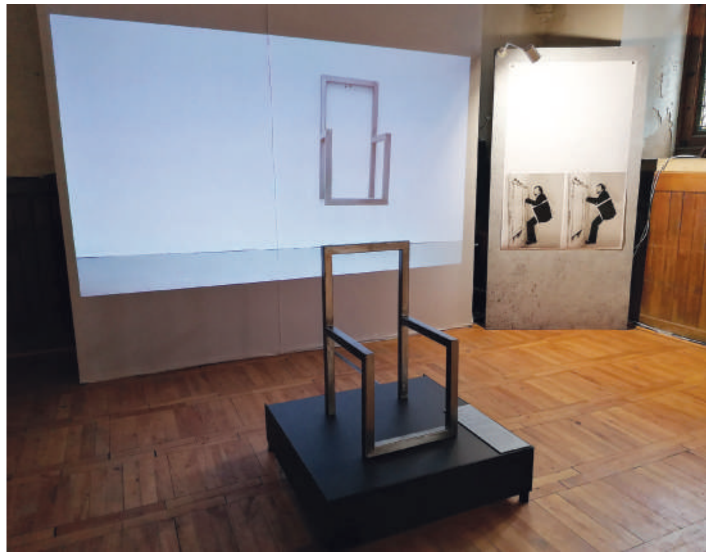


Mihai Plătică, *Solar Luminosity,* neon, 2018. Credite foto / *photo* Ada Muntean.

cele mai provocatoare obiecte din expoziție, incitând privitorul în a testa și descoperi spectacularul estetic al acestuia.
Sculptura sonoră a Ioanei Vreme Moser, intitulată *Zurkubuk. Nux Stridens*, se propune ca un obiect straniu, cu caracteristici cinetice și acustice, ce produce vibrații inspirate din sunete de insecte. Analizându-și intervenția sculpturală, artista povestește despre sursele de inspirație în conceperea ei: „O creatură nocturnă și un locuitor urban, lăcusta locuiește în coaja de nucă a unui Pterygota Alatata. Odată stimulat, mecanismul pars stridens al insectei răsună. Frecând ușor părțile corpului unele de altele, începe un fel de țârâit. Oscilațiile sunt modulate într-o cascadă de vibrații piezoelectrice aleatorii, care rezultă în melodii cadențate. Ele variază în expresivitate și intensitate și urmăresc dorința de comunicare și apropiere." *Zurkubuk. Nux Stridens* se configurează ca un obiect organic cu particularități mecanice, prezentând o atracție tactilă, dar oferind de fapt o experiență de factură sonoră extrem de incitantă.
Departures from The Sphere, din punct de vedere curatorial, s-a detașat ca un proiect bine elaborat și coerent, conferind noi valențe formale și la nivel de concept lucrărilor selectate, prin integrarea lor într-un spațiu mai puțin tipic pentru expunere – Mănăstirea Franciscană – și prin dialogul spațial și estetic care se stabilea între lucrări în cadrul acestuia. Sinestezia și provocarea perceptivă a receptorilor, analogia dintre experimentul științific și cel artistic, detașează acest proiect ca demers și îl apropie de privitori prin raportul armonios dintre concept și formă într-un cadru expozițional cu o atmosferă aparte, propice simulării senzoriale a spațiului cosmic. *Departures from The Sphere* a constituit astfel o invitație de a ne raporta la materie, formă, univers, de a ne pune întrebări despre relația dintre microcosmos și macrocosmos și implicit la relația sine/lume – într-o acțiune curatorială provocatoare conceptual și spectaculoasă ca rezultat estetic final.

the artist talks about her inspiration for the piece: "A nocturnal creature and urban dweller, the locust lives in the walnut shell of a Pterygota Alatata. Once stimulated, the *pars stridens* mechanism of the insect resonates. By gently rubbing parts of its body together, a high-pitched buzzing starts. The oscillations are modulated in a cascade of random piezoelectrical vibrations, resulting in cadenced melodies that vary in intensity and tone, seeking to communicate and relate to others." *Zurkubuk. Nux Stridens* is presented as an organic object with mechanical kinks and a tactile attraction, but offering instead an extremely exciting sonic experience.
From a curatorial standpoint, *Departures from The Sphere* is a complex, coherent project, presenting the works with novel formal and conceptual undertones by integrating them in the atypical exhibition space of the Franciscan Monastery, resulting in a spatial and aesthetic dialogue between the two. The use of synesthesia, the wide variety of stimuli, and the analogies between scientific and artistic experiment make the project really stand out, drawing the viewer in through the harmonious relation between form and concept, set in a particularly enticing exhibition space that readies the senses for cosmic exploration. Thus, *Departures from The Sphere* was an invitation to explore matter, form, and universe while questioning the relations between macro and microcosmos, as well as the self/world interconnection in a provocative curatorial action with a spectacular end result.

Horia Damian, *Fără titlu*, suport mixt pe hârtie, 1953. Credite foto Ada Muntean.
Horia Damian, *Untitled*, mixed paper, 1953. Photo credits Ada Muntean.



Sorin Neamțu, instalație cu 3 lucrări: *Aproape scaun* (oțel lustruit), *Acțiune cu Aproape scaun* (print pe hârtie), *Retopit* (video Full HD), 2012. Credite foto Ada Muntean.
Sorin Neamțu, installation with 3 works: *Almost Chair* (polished steel), *Action with Almost Chair*, (print on paper), *Remelted* (Full HD video), 2012. Photo credits Ada Muntean.

* Georgiana Buț este curator independent și istoric de artă. Ea coordonează proiectul ECCA – Centrul European de Artă Contemporană din cadrul Centrului Cultural Clujean – și a fost coordonator de comunicare și programe pentru galeria SPAȚIU INTACT din cadrul Fabricii de Pensule (2013-2015) și Galeria Quadro (2011-2013), Cluj. În prezent, este doctorand la Școala Doctorală de Filosofie din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, unde scrie o teză despre expoziția ca mediu al practicii artistice.

* Expoziția satelit *Departures from the Sphere* face parte din proiectul *BOTH WAYS* – o expoziție policentrică din punct de vedere fizic, desfășurată în cinci locații europene cu sediul central în Trieste, precum și o expoziție online replicată și extinsă, practic disponibilă la nivel mondial pentru oricine intră cu avatarul său.
BOTH WAYS este o expoziție de artă contemporană care contribuie, în cadrul Festivalului Science in the City, la ediția EuroScience Open Forum (ESOF2020) din Trieste.
BOTH WAYS este un proiect european de coproducție care reunește un grup de instituții de artă și știință din Croația, Ungaria, Italia, România și Serbia, cu scopul de a crea un dialog între pozițiile și modalitățile de producție a cunoașterii specifice artei și științei.

* Scientifica este o organizație care crede în puterea colaborării, provocări și minți curioase. Cu sediul în România, axată pe noile tehnologii, artă și știință, design circular și comunicare științifică, proiectele Scientifica își asumă noi abordări în ceea ce privește comunicarea și dezbaterea subiectelor științifice și încurajează participanții de toate vârstele să experimenteze și să exploreze puterea descoperirii.

* Georgiana Buț is an independent art curator and art historian. She runs the ECCA project – European Center for Contemporary Art (Centrul European de Artă Contemporană) within the Cluj Cultural Center (Centrul Cultural Clujean) – and was a communications director and programmer for Cluj's SPAȚIU INTACT gallery in The Paintbrush Factory from 2013 to 2015 and Quadro Gallery from 2011 to 2013. Currently she is finishing her PhD at the Doctoral School of Philosophy of the Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca with a thesis on the exhibition as artistic medium.

* The satellite-exhibition *Departures from the Sphere* is part of the *BOTH WAYS* project, a physically polycentric show taking place in five European locations centered in Trieste, as well as a replicated, extended online exhibition globally available to the user via their avatar.
BOTH WAYS is a contemporary art show part of the EuroScience Open Forum (ESOF2020) Trieste edition of the Science in the City Festival.
BOTH WAYS is a European co-production that reunites a group of art and science institutions from Croatia, Hungary, Italy, Romania, and Serbia in order to create a dialogue between the positions and knowledge production modes specific to art and science.

* Scientifica is an organization that believes in the power of collaboration, provocation, and the inquisitive mind. Based in Romania and focused on new media, art, and science, on circular design and scientific communication, Scientifica has a novel approach to communicating and debating scientific topics, while encouraging its participants of all ages to experiment and explore the power of discovery.

Translated by andra nikolayi

PORTRETE ALE NON-APARTENENȚEI
PORTRAYALS OF NON-BELONGING

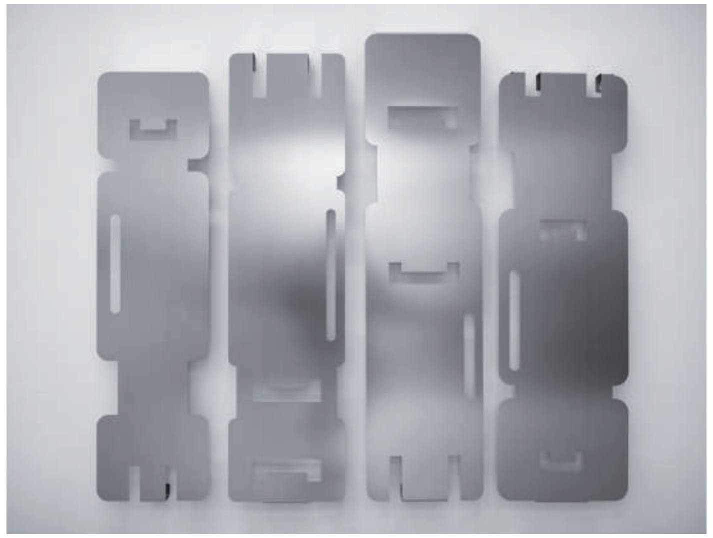
Text: Cătălin Gheorghe

CROSSROADS. POEMS OF NON-BELONGING
Artists: Dragoș Alexandrescu (RO/FIN), Silvia Amancei și Bogdan Armanu (s.a.b.a.) (RO/UK), Liliana Basarab, Bianca Basan (RO/SE), Sarah Muscalu, Andrei Nacu (RO/UK), Daniela Palimariu, Dan Perjovschi, Andrei Venghiac (RO/SE)
Galeria Victoria, UAPR Filiala Iași
Curatori: Lavinia German, Cristian Nae
26.10. - 9.11.2020

Poate cel mai adecvat sens al diasporei aplicat artiștilor plecați din Iași în afara granițelor țării ar fi cel de dispersare a unei comunități. După cum remarcă și curatorii expoziției *CROSSROADS. Poems of non-belonging*, defragmentarea contextului artistic local s-a produs în ultimii ani pe fondul precarizării instituționale și al insecurității sociale. Expoziția, despre care se poate spune că a prezentat o serie de portretizări ale condiției artistului rupt de contextul în care s-a format, incluzând lucrări ale unor absolvenți ai școlii de artă din Iași care au schimbat locul din care se exprimă, a potențat metafora intersectării vocilor care vorbesc din depărtare și care încearcă să adreseze experiențele încercării de a trece peste tracul înstrăinării, incertitudinii și inadaptării.
Acest eveniment de „întâlnire de la distanță" cu artiști plecați din Iași pare însă a fi amplificat și mai mult sentimentul pierderii resimțit puternic în comunitatea din care migrează un artist, cu care erau împărtășite micile bucurii ale lucrului la un proiect comun, dar și constrângerile culturale și economice ale contextului în care se produceau aceste proiecte.
Poate lucrarea cea mai sugestivă prezentată în expoziție, care pare a descrie tensiunea inadecvării și presiunea de a pleca din locul în care sperai să îți găsești echilibrul motivației de a trăi și lucra, dar care a obturat mai toate șansele de supraviețuire culturală și economică, ar fi înregistrarea fotografică a performance-ului înscenat de Silvia Amancei și Bogdan Armanu, *Artist using painting to fly* (*Artist folosind tablouri pentru a zbura*). Pe panta unui deal din afara orașului, artistul aleargă cu două tablouri prinse de brațe într-o încercare icariană de a ieși din labirintul zidit al dominantei culturii autohtone: recunoașterea pictorului ca artist eroic, supra-aprecierea socială a identității artistului legat de tradiția picturii. Lucrarea are o marjă de translare deopotrivă fascinantă și dureroasă, însă se poate spune că portretizează auto-ironizarea aspirației de depășire a marginalizării și izolării culturale. Cei doi artiști au fost poate dintre cei mai perseverenți în experiența lor de a rezista în contextul local periferizat continuând să creadă, în ultimii 6 ani de când au finalizat studiile în Arte vizuale, că se vor întâmpla schimbări structurale în sistemul cultural autohton care să le ofere șansa de a trăi doar din munca lor de artiști. Din păcate, însă, în cursul acestui an, o re-evaluare a situației sociale a dus la decizia de a emigra împreună în Marea Britanie.
Alte trei forme de portretizare a inadecvării, a

Perhaps the most accurate meaning of the term *diaspora* when applied to artists who have left Iași to go abroad would be that of community dispersal. As the curators of the exhibition *CROSSROADS. Poems of non-belonging* remark, the defragmentation of the local artistic context has taken place in recent years against the backdrop of increasing institutional precarity and social insecurity. The exhibition, which, one could say, has presented a series of portrayals of the artist's condition as they are torn from the context they developed in, including works by graduates of the Iași art school who moved to different places, has augmented the metaphor of intersecting voices sounding from afar, which attempt to address the experience of trying to overcome the fear of alienation, uncertainty, and maladaptation.
This event of "encounters at a distance" with artists who have left Iași seems to have actually amplified the strong feeling of loss experienced in the community from which artists migrate, artists with whom one could share the small joys of working on a common project but also the cultural and economic constraints of the context in which such projects were produced.

Daniela Palimariu, *FAMILY II STEEL - BIS*, inox, 4 piese, cca. 110x20x5 cm fiecare, 2019. Credite foto: Eduard Verde.
Daniela Palimariu, *FAMILY II STEEL - BIS*, stainless steel, 4 pieces, approx. 110x20x5 cm each, 2019. Photo credits: Eduard Verde.



***CROSSROADS. Poems of non belonging*, vedere din expoziție (de la stânga la dreapta: Andrei Venghiac 1 și 2, Daniela Palimariu, Bianca Basan). Credite foto: Eduard Verde.**
CROSSROADS. Poems of non belonging, view from the exhibition (from left to right: Andrei Venghiac 1 and 2, Daniela Palimariu, Bianca Basan). Photo credits: Eduard Verde.

singurătății suspendate între locuri, a insistenței de a înțelege prezența permanentă și paradoxal insurmontabilă a graniței, o regăsim în lucrările lui Andrei Venghiac, Bianca Basan și Andrei Nacu. În lucrarea fotografică a lui Andrei Venghiac, *From Memory Alone*, artistul performează o pierdere-ascundere a propriului său corp într-o pădure de la marginea Göteborg-ului. Sinele devine imperceptibil, în consonanță cu ceea ce Rosi Braidotti a nuanțat în etica postumană a conceptului de a deveni-imperceptibil, într-o disoluție melancolică cu materia naturală care copleșește întreaga ființă și întreaga imagine. Într-o lucrare adiacentă, *Concrete ink*, Andrei Venghiac își disipează sinele în actul de scriere a unui manifest dactilografiat în care actul de ficționalizare creează o paradoxală retragere din „lumea artei". La rândul ei, în dipticul său fotografic, *Alien*, Bianca Basan transmută experiența propriei sale alienări în metafora vizuală a unei hibridizări între specii, care fac din figura umană familiară un portret al irecognoscibilității stranietății.
În fine, în lucrarea video a lui Andrei Nacu, artistul identifică o buclă geografică a graniței trasate de râul Prut pe care o scurt-circuitează prin transferarea într-un recipient a apei din amonte în aval, accelerând astfel, în mod metaforic, procesul devenirii într-o formă de auto-portretizare a acțiunii artistului în solitudine, în relația sa sisifică de a schimba cursul naturii.
Un alt gen de reflecție asupra impactului perceptiv al inadecvării îl regăsim și în lucrarea Danielei Palimariu,

Perhaps the exhibition's most suggestive piece, which seems to describe the tension of inadequacy and the pressure of leaving the place where you were hoping to balance your motivation of living and working but which has ruined almost all your chances of cultural and economic survival, is the photographic documentation of the performance staged by Silvia Amancei and Bogdan Armanu, *Artist using painting to fly*. The artist runs down the slope of a hill outside of town with two paintings strapped to his arms in an Icarian attempt to escape the labyrinth that is the dominant national culture: the recognition of the painter as a heroic artist, the social overinflation of their identity when connected to the tradition of painting. The work has a translation margin that is both fascinating and painful, but it can be said that it represents a self-ironic portrayal of the aspiration to overcome cultural marginalization and isolation. The two artists were perhaps among the most persevering in their experience of surviving in the local peripheral context. In the last 6 years since they finished their visual arts studies, they continued to believe that structural change in the national cultural system would happen, changes that would finally allow them to live only from their art. Sadly, this year, having reflected on their social condition, they decided to move to Great Britain together.
In the works of Andrei Venghiac, Bianca Basan, and Andrei Nacu we find three more ways of portraying inadequacy, the loneliness of being suspended between

În fundal: Sarah Muscalu, *Altered Visions III*, tehnică mixtă pe pânză, 210x250 cm, 2020. Credite foto: Eduard Verde.
In the background: Sarah Muscalu, *Altered Visions III*, mixed media on canvas, 210x250 cm, 2020. Photo credits: Eduard Verde.

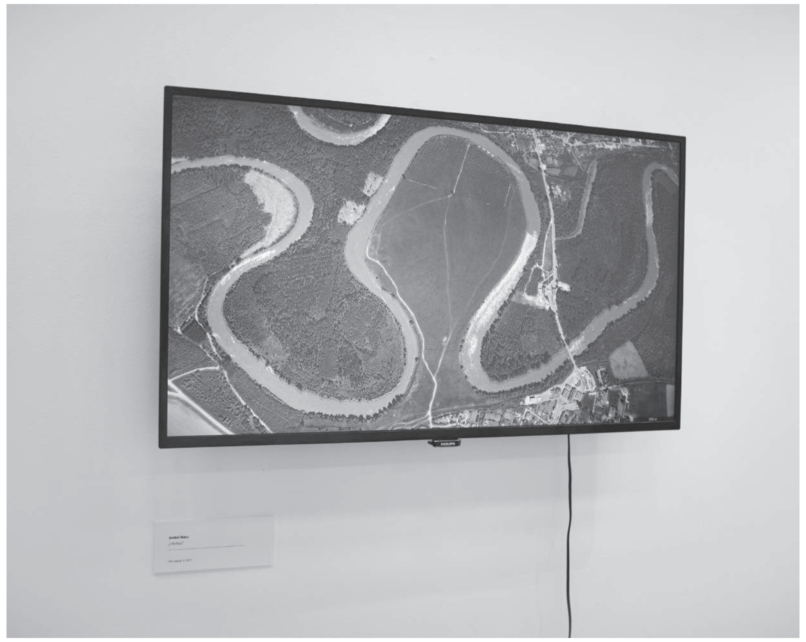
Family II Steel – Bis, care explorează vizual granița dintre formalismul simulării designului unor cutii de carton desfăcute, materialismul inoxului decupat cu tehnologia laserului și conceptualismul „asemănărilor de familie" și al accentului pus pe alegoria unui portret al familiei abstractizate.
În expoziție sunt prezentate și două filme video realizate de Dragoș Alexandrescu și Liliana Basarab, artiști care au făcut parte din generația Vector de la începutul anilor 2000 și care au plecat din Iași sub presiunea incertitudinilor culturale și economice. Filmul lui Dragoș Alexandrescu, *Alter*, abordează, prin intersectarea relațională a unor personaje-portret, disoluția afectivă determinată de dificultățile emigrării și adaptării la noile condiții de viață, explorând prin puseuri de aparentă comunicabilitate și certă incomunicabilitate anxietatea determinată de diferite forme de manifestare ale stresului existențial. Filmul *Altădată*, realizat de Liliana Basarab în colaborare cu artistul Dragoș Alexandrescu și actrița Petronela Grigorescu, poate fi privit ca o scenetă în care se discută cu un amestec de umor și dramă condiția crizei identitare și de creație a artistului contemporan.
Ultimele două lucrări din expoziție conectează

places, the persistence in trying to understand the permanent and paradoxically insurmountable presence of borders. In Andrei Venghiac's photo work *From Memory Alone*, the artist performs the loss/hiding of his own body in a forest at the edge of Gothenburg. The self becomes imperceptible, in agreement with what Rosi Braidotti nuanced as the posthuman ethics of becoming-imperceptible, in a melancholy dissolution within natural matter, which overwhelms one's whole being and image. In an adjacent work, titled *Concrete ink*, Andrei Venghiac dissipates his self in the act of typing out a manifesto in which the fictionalizing act creates a paradoxical retreat from the "art world." In turn, Bianca Basan's photo diptych *Alien* transmutes her own experience of alienation into the visual metaphor of an interspecies hybrid, turning the familiar human figure into an unrecognizable, strange portrait. Finally, in Andrei Nacu's video work, the artist identifies a geographical loop of the border traced by the Prut river, which he short-circuits by transferring water from upstream to downstream in a container, thereby metaphorically accelerating the process of becoming, through the self-portrayal of the artist's action in solitude, in his Sisyphean attempt to change the course of nature.

extremele generaționale, pe de-o parte auto-portretul conceptual al lui Dan Perjovschi care prezintă o pictură pe lemn realizată în perioada studiilor de la Academia de Arte din Iași pe spatele căreia își notase CV-ul, pusă în comparație cu o serie de calendare, din 2005 până în 2020, adnotate cu evenimentele expoziționale care i-au configurat prodigioasa carieră artistică – iar pe de altă parte o pictură de mari dimensiuni realizată de Sarah Muscalu, un alt gen de portretizare a amintirilor alterate ale orașului distrus de transformările postindustriale care au influențat și trans-migrarea culturală a artiștilor locali.

Expoziția a fost organizată de Universitatea Națională de Arte „George Enescu" din Iași, în cadrul evenimentelor care au marcat 160 de ani de învățământ artistic ieșean, cu sprijinul financiar al Primăriei Municipiului Iași.

Andrei Nacu, *I Reflect*, digital video, 4 min. 2017. Credite foto: Eduard Verde.



A different kind of reflection on the sensible impact of inadequacy is found in Daniela Palimariu's work *Family II Steel – Bis*, which visually explores the border between the formalism of simulating the design of open cardboard boxes, the materialism of laser-cut stainless steel, and the conceptualism of "family resemblances" and of the emphasis on the allegory of an abstracted family portrait.
The exhibition also contains two videos made by Dragoș Alexandrescu and Liliana Basarab, artists who were part of the Vector generation starting in the early 2000s and who left Iași under the pressure of cultural and economic insecurity. Dragoș Alexandrescu's video *Alter* tackles the affective dissolution caused by the hardships of emigration and of adapting to new living conditions, by showing the relational intersection of portrait-characters, exploring the anxiety caused by various manifestations of existential dread through outbursts of apparent communicability and certain incommunicability. Liliana Basarab's video, *Altădată*, made in collaboration with artist Dragoș Alexandrescu and actress Petronela Grigorescu, can be seen as a play in which the identity and creative crisis of the contemporary artist is discussed with a mix of humor and drama.
The final two works in the show bridge generational gaps. On the one hand there is Dan Perjovschi's conceptual self-portrait – a painting on wood made during his studies at the Iași Art Academy, on the back of which he had written his resume – juxtaposed with a series of calendars, from 2005 to 2020, annotated with the exhibition events that have cemented his prodigious career. On the other hand, there is the large-scale painting made by Sarah Muscalu, a different way of portraying the altered memories of the city destroyed by the same postindustrial transformations that have impacted local artists' cultural trans-migration.

The exhibition was organized by the George Enescu National Arts University in Iași, as part of a series of events marking 160 years of arts education in the city, with the financial support of the Iași City Hall.

Translated by Rareș Grozea

Silvia Amancei și Bogdan Armanu (s.a.b.a.), *Artist using painting to fly*, performance înscenat, fotografie alb-negru digitală, 2013, parte din proiectul „Body of Work '79-'83. The unknown practice of Silvia Amancei & Bogdan Armanu". Credite foto: Eduard Verde.
Silvia Amancei and Bogdan Armanu (s.a.b.a.), *Artist using painting to fly*, staged performance, digital black and white photography, 2013, part of the "Body of Work '79 -'83 project. The unknown practice of Silvia Amancei & Bogdan Armanu". Photo credits: Eduard Verde.

EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE
EXHIBITIONS ABROAD

◄ **Wolfgang Tillmans, *Cameră umedă, mănuși*, 2010, © artistul, prin amabilitatea Galerie Buchholz, Berlin / Köln, Maureen Paley, Londra, David Zwirner, New York, Galerie Chantal Crousel, Paris.**

Wolfgang Tillmans, *Wet Room, Gloves*, 2010, © the artist, courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne, Maureen Paley, London, David Zwirner, New York, Galerie Chantal Crousel, Paris.

WOLFGANG TILLMANS
PRIVIREA BANALULUI ȘI FOTOGRAFIA CA OBIECT
THE GAZE OF THE MUNDANE AND PHOTOGRAPHY AS AN OBJECT

TODAY IS THE FIRST DAY
Artist: Wolfgang Tillmans
WIELS, Bruxelles
Curatori: Devrim Bayar & Dirk Snauwaert
01.02 – 24.05.2020

Text: Gabriela Mateescu

Este interesant cum, deși este unul din cei mai renumiți fotografi de artă, paleta de lucrări a lui Wolfgang Tillmans este atât de diversă încât, atunci când pășești într-una din expozițiile sale personale, îți poți foarte ușor imagina că te afli într-o expoziție de grup. Sentimentul de aleatoriu al imaginilor ce te înconjoară, diversitatea subiectelor, experimentalismul anumitor lucrări sunt dificil de pătruns.
În calitate de artiste și artiști, percepția lumii este că ne stăpânim mediul și că apoi ne creăm un *look* doar al nostru, pe care publicul și colecționarii îl pot imediat recunoaște și reține. Ceea ce este cel mai neobișnuit în opera lui Tillmans este că lucrările sale par să se bată cap în cap, cheia aflându-se de fapt în scenografia expoziției, o caracteristică ce este bineînțeles mai evidentă în expozițiile personale.
Astfel, lucrarea sa identitară este mai degrabă chiar instalarea *site-specific* a lucrărilor sale, modalitatea sa non-ierarhică de a-și aranja fotografiile, jucându-se cu spațiul, dimensiunea, încadrarea, fixarea, planificând mai întâi totul în atelierul său din Berlin, unde construiește o machetă la scară de 1:10 a galeriei, simțind apoi spațiul când pășește pentru prima dată în el, modificându-și planul în funcție de sensibilitatea spațiului, lucrând împreună cu lucrările, umblând cu ele prin galerie și grupându-le după textură, subiect, culoare sau liberă asociere.
Tillmans și-a început cariera ca fotograf superstar al cluburilor, petrecerilor acid house, house și rave ale anilor '80 și '90 și a devenit de atunci un artist multidisciplinar, a cărui operă îmbină fotografie, video, performance, muzică și activități politice. Crescut în mediul și protestele culturii underground, epidemiei de SIDA, și explorându-și sexualitatea în contextul scenelor timpurii din Berlin și Londra, acesta refuză să își eticheteze lucrările sau să le catalogheze în genuri.
Cu așa o diversitate enormă de subiecte, moduri de expunere și medii, lucrările sale nu sunt ușor de asimilat, însă sentimentul când intri într-o expoziție de-a sa este că există o viziune clară, că spațiul a fost proiectat să conțină o perspectivă cosmologică a lumii, de la obiecte la sexualitate la mâncare la lucrări abstracte.
M-am întâlnit des cu lucrările sale în expoziții colective sau în cadrul unor colecții, iar ceva ce am remarcat este că fotografiile sale, când sunt alăturate unora aparținând altor artiști, nu surprind atât de puternic, tocmai datorită banalității subiectelor. Dacă cauți șocantul, straniul, dubiosul sau spectaculosul, Tillmans intenționat le evită pe toate acestea. În schimb, prin ochii unui *millennial*, expozițiile sale pot fi înțelese cu ușurință ca feed-uri de Instagram, nu ca un cont al unei

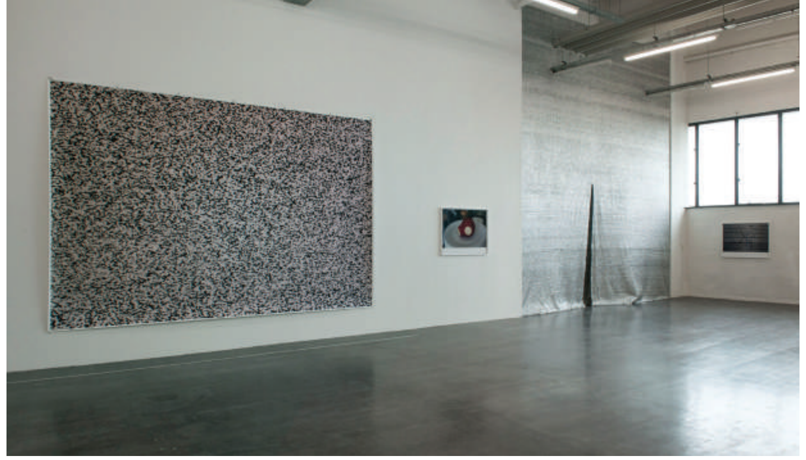
Despite being one of the most internationally acclaimed art photographers, it's striking how Wolfgang Tillmans has such a diverse palette of works that, upon entering one of his exhibitions, you can easily imagine it being a group one. The apparent randomness of everything and the variety of his topics, coupled with his experimental works, is difficult to grasp.
As artists, we're thought to master our medium and to subsequently create a signature look that the public and collectors could instantly recognize and remember. And this is probably what's most unusual in Tillmans's oeuvre, his works seemingly being at odds with one another while the actual key lies in the scenography of the exhibition, a characteristic obviously more visible in his solo shows.
Thus, his signature work has rather become the site-specific installation of his works, his non-hierarchical way of arranging photos, playing with space, size, framing, taping, first drafting it in his studio in Berlin, where he builds a 1:10 scale of the gallery, and then feeling the space when he arrives in it, changing his mind according to the space's sensibility, working with the works, walking with them in his hand and grouping them according to texture, subject, color, or just free association.
Tillmans started as a superstar photographer of the clubs, acid house, house, and rave parties of the '80s and '90s and has become a multidisciplinary artist with works that span across photography, video, performance, music, and political activities. Raised in the environment and protests of the underground culture, AIDS epidemic, exploring his sexuality in the early Berlin and London scenes, he refuses to give his work any labels or talk and explain his genre(s).
With such an encompassing array of subject matter, display, and mediums, his works are not easy to assimilate, but what you feel when you enter his exhibition rooms is a sense of precise vision, the engineering of space to fit a cosmological way of seeing the world, from objects to sexuality to food to abstract pieces.
I've frequently encountered his works in multiple group shows or collections and one key note is that his photos alongside others may not always surprise the viewer, precisely due to the intended banality of the shots. If you are looking for shock, for weirdness, oddity, or the spectacular, Tillmans makes a point in avoiding all that. Instead, through a millennial's eyes his exhibitions can be easily comprehended as an Instagram feed, not as the account of someone specific (that would be too thematic in nature), but as your personal feed after liking various accounts and posts. For a young

Imagine din expoziție. Credite foto Philippe De Gobert.
Exhibition view. Photo credits Philippe De Gobert.

persoane anume (acest lucru ar fi prea tematic), ci ca feed-ul tău personal după ce ai urmărit diverse conturi și postări. Pentru un tânăr utilizator de Instagram sau Pinterest, nu este greu de apreciat diversitatea impresionantă de subiecte. Tillmans însuși spune că lucrările sale nu au sens pentru privitor, acceptând acest fapt, refuzând să își forțeze lucrările să se conformeze unei anumite narative, să le acorde sens, să le traducă pentru un public.
Acesta refuză de asemenea să fie recunoscut drept cronicar al vremurilor sale, așa cum era văzut datorită fotografiilor sale din 1989 din revistele i-D și NME, devenind un reprezentant al tinerilor fresh și petrecăreți ai anilor '90. În practica sa, acesta nu documentează nici viața sa, nici prezentul. Lucrările sale nu reprezintă un jurnal, acesta interacționând activ cu subiecții, fie ei oameni sau obiecte, înscenând locația, hainele, dând instrucțiuni sau aranjând naturi moarte. Tillmans se folosește de mediul său, jucându-se cu accidentul și cu precizia, multe din lucrările sale fiind înscenate (nu poți fi niciodată sigur dacă sunt sau nu).
Însă, începând cu anii 2000, majoritatea lucrărilor sale devin abstracte, iar interesul său pentru fotografie merge cu un pas mai departe, interogând procesul fotografic și însuși mediul, fie că e vorba de hârtie, ramă, lumină, procesul chimic sau camera obscură.
Expoziția *Today Is The First Day*, la WIELS Bruxelles, reunește lucrări din toate perioadele sale de creație, amestecate laolaltă în aceleași săli, cu excepția ultimelor încăperi, dedicate „erorilor" de imprimare și filmelor.
Putem oare găsi sursa acestei diferențe uriașe?
Cu siguranță este vorba de modul în care Tillmans își aranjează lucrările, precum și modul foarte specific și, în același timp, (aparent) aleatoriu în care privitorul este încurajat să le vizioneze. Pe lângă lipsa manipulărilor majore post-producție, se vede cum artistul își stăpânește perfect mediul chiar și în cele mai banale fotografii. În final, cu acestea te vei întâlni cel mai des în expozițiile lui Tillmans: priviri prețioase asupra cotidianului și banalului. Pe lângă aranjamentul precis, fotografiile sale abstracte sunt cu desăvârșire plăcute din punct de vedere estetic. Intriga doar se adâncește când citim despre cum au fost acestea făcute fără aparat (și despre cum acesta le integrează în practica sa).
În prima cameră din expoziție, ajungi față în față cu trei printuri enorme lipite de perete, două din seria *Freischwimmer* și una din *Sendeschluss / End of Broadcast*, alături de imagini cu naturi statice, corpuri de diverse dimensiuni și cadre.
la început pare că imaginile sunt editate digital sau

Instagram or Pinterest user, it's not that difficult to embrace this impressive diversity of subjects. Tillmans himself talks about it as having no sense for the viewer and he embraces this fact and refuses to wrap his work to fit a certain narrative, to give meaning to his works, to translate it for the public.
He also refused to be designated a chronicler of his times, as he was first presented due to his magazine photos from 1989 in i-D magazine and NME, becoming an icon of the fresh, young party people of the '90s. In his practice, he documents neither his life nor the present, his works are not his diary, as he is actively interacting with his subjects, be it people or objects, orchestrating the location, the clothes, giving instructions to mimic, or arranging still lifes. However, Tillmans uses the medium by playing with chance and precision, most of his works being staged or not (you'll never be sure which).
But, starting with the 2000s his works are for the most part abstract and his interest in photography has gone beyond, questioning the processes and the medium itself, be it the paper, the frame, the light, the chemistry, or the dark room in the making of photography.
The *Today Is The First Day* exhibition at WIELS Brussels brings together works from all his periods, mixed together in the same rooms, with the notable exception of the very last ones – dedicated to printer "errors" and films.
Could we define what's the source of such a huge difference?
It's probably the way Tillmans arranges his works, just as it is very specific and at the same time (seemingly) random way in which the viewer is encouraged to look at these photographs. Along with the lack of any significant manipulation in post-production, one can also sense the complete mastering of the medium, even in the most banal of photographs. This is, after all, what you'll probably encounter most in a Tillmans exhibition, valuable glimpses of the mundane and the banal.
Similarly, as if the careful arrangement was not enough, his abstract work is likewise aesthetically pleasing in the truest sense of the word. Reading more about the process of these photographs without a camera (and how he includes them in his overall practice) will only serve to further the intrigue.
Entering the first room of the exhibition you encounter 3 enormous prints, pinned to the wall, two from the series *Freischwimmer* (2004) and one from the *Sendeschluss / End of Broadcast* series (2014) alongside images containing still nature, bodies in different sizes and different frames.
At first one would think they are digitally altered or painted, but the *Freischwimmer* works are created in the dark room using a flashlight or a source of light on a photosensitive paper. The name references the certificate of swimming for German children and evokes a state of colorful underwater dive.
The fact that they are not framed, they just hang there, is what makes the experience even more intense, as what you see is the final product, the paper, and nothing more. The work from *Sendeschluss / End of Broadcast* brings to mind the analog times, when TV broadcasts were interrupted by white noise and is a metaphor for censorship.
"I made this work in St. Petersburg, in 2014 at the height of the Ukraine crisis. And of course, there was an air of potential censorship around Russia already then.
When you approach the picture, you think it's a black-

De la stânga la dreapta: *Freischwimmer 231* și *Freischwimmer 223*, imprimare inkjet pe hârtie, 2012. Credite foto Philippe De Gobert.
From left to right: *Freischwimmer 231* and *Freischwimmer 223*, inkjet print on paper, 2012. Photo credits Philippe De Gobert.



De la stânga la dreapta: *Sendeschluss / End of Broadcast I*, imprimare inkjet pe hârtie, 2014 și *Pară tăiată*, imprimare inkjet de cerneală pe hârtie montată pe aluminiu în rama artistului, 2019. Credite foto Philippe De Gobert.
From left to right: *Sendeschluss / End of Broadcast I*, inkjet print on paper, 2014 and *Pear Cut*, inkjet print on paper mounted on aluminium in artist's frame, 2019. Photo credits Philippe De Gobert.

pictate, însă seria *Freischwimmer* este creată într-o cameră obscură cu ajutorul unei lanterne sau unei surse de lumină și hârtiei fotosensibile. Numele face referire la certificatul de înotător pentru copiii din Germania, evocând senzația unei plonjări într-o apă colorată. Faptul că imaginile sunt neînrămate, că sunt lipite pur și simplu așa cum sunt, face ca experiența să fie cu atât mai intensă, căci ceea ce vezi este chiar produsul final, hârtia și nimic mai mult. Lucrarea din seria *Sendeschluss / End of Broadcast* amintește de vremurile analoge, când ecranele de televizor erau întrerupte de zgomot alb, lucrarea fiind o metaforă pentru cenzură.

„Am făcut această lucrare la Sankt Petersburg, în 2014, la apogeul crizei din Ucraina. Și, desigur, plana deja de dinainte suspiciunea de cenzură în jurul Rusiei.

Când te apropii de imagine, poți crede că este o fotografie alb-negru. Apoi, dacă te apropii mai mult, mai ales în partea din stânga, vezi că deodată imaginea e făcută din culori. Vezi pixeli roșii, verzi și albaștri, care alcătuiesc imaginea. Este extrem de colorată dacă te apropii.

Această imagine este de fapt un milion de imagini, pentru că, deși informația este zero, ea reprezintă un amestec al tuturor imaginilor. Aceasta ilustrează modul în care ochii și creierul ne pot înșela. Ne amintește să punem la îndoială ceea ce acceptăm necritic. Știi, ar trebui să ne schimbăm perspectiva, să privim lucrurile din alte unghiuri, ca să fim siguri că ceea ce credem că vedem chiar se află acolo."[1]

Vedem de asemenea mai multe vitrine din plexiglas ce conțin hârtie fotografică îndoită, fragmente din experimentele sale din seria *Lighter*. Acestea fac parte din interogările lui Tillmans asupra mediului fotografiei, interogări materializate în reprezentări sculpturale ale hârtiei fotografice, pe care le întâlnim și în fotografiile hârtiei fotografice însăși. Însă de această dată, fotografia nu se repetă, nu este reprezentată într-o imagine, ci devine un obiect de sine stătător, eliberat de constrângerile reproducerii, ilustrând însuși procesul fotografic. Artistul se joacă cu lumina în camera obscură, cu chimicalele, cu accidentele, dar și cu controlul; acesta împăturește hârtia în camera obscură, pe întuneric, sau mai târziu, lucru care dă hârtiei o formă foarte sculpturală. Mediul creează o metanarativă ce se aduce pe sine în discuție, iar fotografia oscilează între obiect și purtător de informație. Pornind de la un accident în camera obscură, Tillmans a decis să pună deoparte astfel de accidente și să le studieze, astfel că printr-o combinație de împăturiri și tratări chimice,

and-white photograph. And when you then walk up really close, in particular on the left-hand side, you will see that suddenly the picture is made up of colors. You see the red, green and blue dots, pixels that make up the entire picture. It's extremely colorful when you're close up.

This picture is really millions of pictures, because even though there is zero information, it is also all pictures mixed together. So, it's an illustration of how the eye can fail us, the brain can fail us. It's a strong reminder to question what we take for granted. You know, one should change perspective, look at things from different sides and different angles to be sure that what we think we see is really there."[1]

We also encounter different Plexiglas cases that contain colored photo paper folded, pieces of his many *Lighter* experiments. They are part of Tillmans's questioning of the medium of photography, which materializes as sculptural representations of photographic paper. We also find this in his photographs of photographic paper. But this time, the photograph does not repeat itself, is not represented in a picture, but becomes an object itself, liberated from its purpose as reproduction, showing the photographic process itself.

The artist plays with light in the dark room, with chemicals, with the accident but also control; he folds the papers in the dark or afterwards and that gives the paper a very sculptural form. The medium creates a meta-narrative, bringing itself into discussion, as the photograph oscillates between object and bearer of information. Starting with an accident in the dark room, Tillmans decided to put these accidents aside and study them more, through a combination of folding and chemical means, he then developed this accident to a final product.

Another room presents pieces of his *Silver* series, monochromatic prints with ink errors alongside a wall that has been peeled to its concrete base. The magnitude is in the details, in the free association that we as viewers make as we walk through these parallel universes present in the same room, rearranging what we know and trying to see the connections that the artists did, trying to fit them in our pre-rendered boxes, ordering them according to our own internal value system, trying to see if it matches the artist's.

"The 'Silver' works, which I began in the late 1990s, are in some ways the opposite of the abstract pictures that I make with lights on paper in the darkroom (like 'Freischwimmer', 'Blushes', 'Mental Pictures', 'Super Collider' etc.). They are actually chemograms and all I

acesta a prelucrat accidentul într-un produs finit.

Într-o altă cameră sunt expuse lucrări din seria *Silver*, imagini scoase la imprimantă cu erori de tipărire, lângă un perete scorojit, lăsându-i stratul de beton la vedere. Magnitudinea se află în detalii, în asocierile libere făcute de noi ca privitori în timp ce ne plimbăm prin aceste universuri paralele aflate în aceeași încăpere, reordonând ceea ce știm și încercând să descoperim legăturile făcute de artist, să le încadrăm între limitele noastre mentale, aranjându-le după sistemul nostru intern de valori, să vedem dacă se potrivesc cu ale artistului.

„Lucrările din seria *Silver*, începute la finele anilor 1990, sunt cumva opusul fotografiilor abstracte pe care le fac pe hârtie cu ajutorul luminii în camera obscură (precum *Freischwimmer*, *Blushes*, *Mental Pictures*, *Super Collider* etc.). Acestea sunt de fapt chimograme.

Eu tot ce fac este să setez parametrii din jurul producției lor. Procesul de creare a imaginii depinde de logica inerentă materialului; este, în cea mai mare parte, un proces pur mecanic. Hârtia fotografică nedevelopată – uneori expusă la lumină colorată, alteori neexpusă – trece printr-o mașină de developare, pe care o las murdară sau o curăț mai mult sau mai puțin. Deoarece rămân reziduuri de chimicale în mașină, mai mult sau mai puțin diluate cu apă, hârtia fotografică continuă să se developeze în timp, deși doar parțial. De asemenea, particule de pământ și argint din urmele de chimicale ajung pe suprafața hârtiei, lucru care deseori produce niște zgârieturi interesante și amintește de alchimie.

În acest context, ai de-a face cu materia fizică de pe suprafața suportului într-un mod neabordat în fotografia clasică. Astfel, unele fotografii chiar au o reflexivitate luminoasă, metalică, mai ales când sunt văzute din lateral – și din acest motiv seria se intitulează *Silver*."[2]

Ultima cameră este practic tapetată cu erori de tipărire, de la plăci metalice offset color la foi de fotografii netăiate, transferate pe hârtie de pe aceste plăci. Imaginile sunt fie stratificate una peste cealaltă, lucru care îmi amintește de desenele lui Ciprian Muresan, sau sunt pline de erori de imprimare. Camera este o trimitere la anii de tinerețe ai lui Tillmans, înainte să își cumpere cameră, când copia fotografii din ziare cu copiatorul și se juca cu ele până își pierdeau sensul sau forma. Pe măsură ce a evoluat ca artist, acesta a încercat să reproducă acest proces inițial prin inkjet sau offset sau instrumente de tipărire necurățate.

Fluiditatea acestui gen nu înseamnă că artistul nu își stăpânește practica. Pentru mine, e vorba de o călătorie înapoi la originile picturii abstracte, unde artiști precum Picasso, Miro și alții, odată ce și-au atins desăvârșirea, au aprofundat mediul, ajungând în final la abstract. Tillmans nu își părăsește mediul, ci pășește din ce în ce mai adânc în acesta, experimentând cu el în toate felurile posibile, reevaluând tot ce credea că cunoaște despre el. Vorbim aici de o eră a autoeliberării fotografiei de povara informației, chestionându-i statutul autoreflexiv.

Traducere de Rareș Grozea

Note:

1. https://www.moma.org/audio/playlist/38/615
2. Wolfgang Tillmans, *Phaidon monograph, second expanded edition*, 2014

Silver 152, Silver 154, Silver 156, Silver 157, Silver 158, 2013, print cromogen pe hârtie în rama artistului. Credite foto Philippe De Gobert.
Silver 152, Silver 154, Silver 156, Silver 157, Silver 158, 2013, chromogenic prints on paper in artist's frame. Photo credits Philippe De Gobert.

do is set up the parameter surrounding their making. The imaging process is subjected to the inherent logic of the material; it is mostly purely mechanical. The undeveloped photo paper – sometimes exposed to colored light, sometimes unexposed – passes through a photo-developing machine, which I leave dirty or clean to varying degrees. Because there are remnants of chemicals, diluted more or less with water in the machine, the photo paper continues to develop, though only partially, over time. In addition, dirt and silver particles from the traces of chemicals settle on the paper's surface, which often produces interesting scratches and brings about a sense of alchemy. Here you are dealing with physical matter on the surface of the carrier in a way that you'll never actually deal with in conventional photography. Some pictures, then, really have a light, metallic reflexivity especially when seen from the side – and for that reason 'Silver' is the title of these pictures."[2]

The last room is fully covered in printing errors, from offset metal plates with CMYK coloring to sheets of uncut photographs transferred from the offset plates on paper. The images are either layered one on top of the other, which reminded me of Ciprian Muresan's drawings, or full of ink mistakes. The room is reminiscent of his early years, before he bought a camera and was using a photocopier where he would copy pictures from the local paper and then played with them until they lost meaning or form. As his knowledge developed, he tried to replicate this initial part of his process using inkjet or offset or uncleaned printing instruments.

The fluidity of his genre does not translate in a poor mastering of his practice, instead, for me, it takes me back to the origins of abstract painting, where artists like Picasso, Miro, and others, once they mastered perfection, moved on, searching and, in the end, reaching abstraction. Tillmans never leaves his medium, he goes deeper and deeper, experimenting with it in every possible way, reevaluating and reconsidering everything we knew about it. We are talking about an era of photography that liberates itself from the burden of carrying information and challenges its self-reflexive status.

Endnotes:

1. https://www.moma.org/audio/playlist/38/615
2. Wolfgang Tillmans, in: Phaidon monograph, second expanded edition, release date 2014

Ediție pentru cartea *Abstract Picture* (Hatje Cantz), 25 de tipărituri offset, 2011. Credite foto Philippe De Gobert.
Edition for *Abstract Picture* book (Hatje Cantz), 25 offset prints, 2011. Photo credits Philippe De Gobert.

PARADISURILE ARTIFICIALE ALE UNUI CRITIC DE ARTĂ. JORIS-KARL HUYSMANS LA MUSÉE D'ORSAY

ONE ART CRITIC'S ARTIFICIAL PARADISES. JORIS-KARL HUYSMANS AT THE MUSÉE D'ORSAY

Text: Ioana Vlasiu

JORIS-KARL HUYSMANS ART CRITIC.
FROM DEGAS TO GRÜNEWALD
Musée d'Orsay, Paris
Curatori: André Guyaux & Stéphane Guégan
3.12.2019 - 1.03.2020

În decembrie 2019 se deschideau la Paris două expoziții de răsunet, dedicate unor critici de artă cu biografii și traiectorii intelectuale divergente, prezențe spectaculoase și unul și celălalt în peisajul cultural francez fin-de-siècle – scriitorul de succes convertit la catolicism Joris-Karl Huysmans (1848-1907) la Musée d'Orsay și Felix Fénéon (1861-1944), jurnalist, colecționar, galerist, nu în ultimul rând anarhist nu doar în vorbe, ci pare-se și în fapte, la Orangerie. Dacă nu o noutate absolută – scriitori cu contribuții importante în critica de artă ca Diderot, Baudelaire, Apollinaire au mai făcut în anii trecuți obiectul unor expoziții – astfel de evenimente rămân totuși o raritate.
De ce astăzi Huysmans? Poate pentru că, trăind în vremuri tulburi, el consumă în ritmul agitat al vremii sale și modernism naturalist, și estetism decadent, și primitivism spiritualist (evul mediu este pentru el singura „epocă curată" din istoria umanității), care, revizitate, reșapate, au traversat secolul. Finalul vieții îl găsește retras la mănăstire, încercând în spirit de *revival* medieval să fondeze o comunitate de artiști și să reînvie arta sacră. Mizantropul des Esseintes, eroul romanului care l-a făcut celebru, *À rebours*, apărut în 1884 (titlu românesc *În răspăr*), se claustrează într-un interior estetizant până la sufocare, se scufundă în dificile lecturi teologice și filozofice, cultivă experiențe limită ale senzorialității, fără să găsească mântuirea în paradisurile artificiale pe care și le inventă. În zilele noastre un scriitor de talia lui Houellebecq îl readuce în atenție pe Huysmans și vibrația decadentistă în penultimul său roman, *Soumission*.
Potrivit unei practici destul de răspândite azi de a apela la artiști contemporani, Francesco Vezzoli, creditat să contribuie, alături de André Guyaux, specialist în literatură franceză, la curatoriatul acestei expoziții în care apar și lucrări proprii, pare să-și fi asumat plenar rolul. Vezzoli sistematizează reducționist în jurul câtorva centre de atracție vizuală parcursul biografic și intelectual al lui Huysmans. Cele trei săli au o dominantă cromatică – alb, roșu, negru. Albul aseptic al

HUYSMANS' "EYE" MANET, DEGAS, MOREAU
Musées De La Ville De Strasbourg, Strasbourg
Curator: Estelle Pietrzyk
2.10.2020 - 17.01.2021

In December 2019, two major exhibitions were opened in Paris. They were dedicated to two art critics with diverging biographies and intellectual paths, both spectacular presences in the French fin-de-siècle cultural landscape – the successful writer who converted to Catholicism Joris-Karl Huysmans (1848-1907) at the Musée d'Orsay and journalist, collector, gallery owner, and anarchist (both in word and in deed, it seems) Felix Fénéon (1861-1944), at the Orangerie. Though such events are not completely new – writers with important art-critical contributions, like Diderot, Baudelaire, and Apollinaire, have been the subject of exhibitions in the past – they are still uncommon.
Why Huysmans today? Perhaps because, having lived through troubled times, he consumed naturalist modernism, decadent aestheticism, and spiritualist primitivism (the Middle Ages were, for him, the only "clean age" in human history), which, revisited and remade, have traversed the century. The end of his life finds him in a monastery, attempting to found a community of artists and resurrect holy art, a medieval revival. Misanthropist Jean des Esseintes, the protagonist of the novel that made him famous, *À rebours* (which came out in 1844), confines himself to an interior that is stiflingly aestheticized. He immerses himself in difficult theology and philosophy books and cultivates experiences at the limits of the sensible, without managing to find salvation in the artificial paradises he invents for himself. Today a writer like Houellebecq brings Huysmans back into view and captures decadent moods in his second-last novel *Soumission*.
Today it is quite common practice to invite contemporary artists to work on such events. Artist Francesco Vezzoli

Giovanni Boldini, *Contele Robert de Montesquiou (1855-1921)*, scriitor, 1897. Paris, Musée d'Orsay. Credit foto ©RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.
Giovanni Boldini, *The count Robert de Montesquiou (1855-1921)*, writer, 1897. Paris, musée d'Orsay. Photo ©RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

„cubului alb" ține de raționalismul modernității, pe care Vezzoli îl asociază cu preferințele pentru naturalism și impresionism ale tânărului Huysmans. Baudelairiana „vie moderne", excitantă și efemeră, viața plină de nerv și de noutate, este ilustrată în expoziție prin *Absintul* lui Degas, tablou care îl tulburase pe Huysmans, alături de lucrări de Manet, Caillebotte, Raffaelli. Pentru Huysmans, Degas rostește adevărul, acel adevăr căutat și de romancierii din școala lui Zola, printre care Huysmans s-a numărat la începuturile sale, în contrast cu falsitatea care răzbate din tablourile unor Bouguereau, Cabanel, Gérome, printre alții, expuși în aceeași sală.
Sala mediană este roșie și în centrul ei tronează, într-o vitrină puternic luminată, o uriașă broască țestoasă confecționată de celebra casă de bijuterii Bulgari (care se regăsește printre finanțatorii expoziției). Modelul ei literar ne duce în miezul romanului *À rebours* și la povestea (adevărată) a broaștei țestoase, cumpărată de des Esseintes pentru a pune în valoare covorul din salon, dar nu înainte de a o fi dat pe mâna unui bijutier care îi încrustează carapacea cu aur și nestemate. Supus acestei operațiuni, bietul animal nu întârzie să răposeze. Episodul, adevărată punere în abis, își dezvăluie și mai bine semnificația chiar în titlul englezesc al romanului – *Against nature*. Pe pereții aceleiași săli, proiecțiile de imagini din locuința lui D'Annunzio, mare admirator al lui Huysmans, fac parte din aceeași ambianță scenografică în exces a lui Vezzoli. Lucrările artiștilor de orientare simbolistă, refugiați în vis și reverii antichizate, Gustave Moreau, Odilon Redon, Rodolphe Bredin, susținuți de Huysmans, lucrări expuse pe unde se mai găsește loc, se pierd în acest context suprateatralizat.
Ultima sală, neagră, scufundată în penumbră, ar corespunde întoarcerii lui Huysmans spre biserică, spiritualism și artă religioasă. Vezzoli se reclamă de la practica instalației și de la procedeul replicării, alăturând trei copii de mari dimensiuni ale *Răstignirii* lui Grünewald de la Colmar, a cărei descoperire îl precipitase pe Huysmans într-o criză mistică. Serializarea altarului lui Grünewald nu-i intensifică efectul, ci dimpotrivă. Pune Vezzoli la îndoială autenticitatea convertirii lui Huysmans și revenirea la credință ca soluție de viață sau pur și simplu se complace ca manipulator de imagini?
Expoziția de la Paris a fost redeschisă după aproape un an, într-o formulă similară dar nu identică, la Muzeul de artă modernă și contemporană de la Strasbourg.
În altă ordine de idei, pe când un muzeu românesc va dedica o expoziție, de pildă, lui Alexandru Bogdan-Pitești, critic, colecționar cu gust sigur, mecena, personaj sulfuros (model al lui Manole Arcașu în *Vinul de viață lungă* al lui N.D. Cocea, variantă autohtonă, idilică, a lui des Esseintes) sau excepționalului critic de artă cu infailibil simț al modernității care a fost Tudor Arghezi de pe alte baze conceptuale decât cea din 1980? Trebuie salutate în această ordine de idei inițiativele Ruxandrei Garofeanu de a consacra expoziții criticilor de artă Eugen Schileru (2006) și Dan Hăulică (2014) la Galeria Dialog pe care a condus-o ani de zile cu dedicație și discernământ.

was invited to contribute, together with French literature specialist André Guyaux, to the curating of the exhibition, which includes some of Vezzoli's own works, and seems to have fully taken on the role. Vezzoli systematizes material around a few visual centers of attraction along Huysman's biographical and intellectual path. The three rooms are each dominated by one color – white, red, and black. The "white cube's" sterile white connects to modernity's rationalism, which Vezzoli associates with the young Huysmans's penchant for naturalism and impressionism. Baudelaire's exciting and ephemeral *vie moderne*, that life full of fervor and novelty, is illustrated in this exhibition through Degas's *Absinth*, the painting that had troubled Huysmans, together with works by Manet, Caillebotte, and Raffaelli. For Huysmans, Degas tells the truth, that truth also sought by the novelists of Zola's school, of which Huysmans had been a part, in contrast to the falsity transpiring from the works of Bouguereau, Cabanel, and Gérome, among others, exhibited in the same room.
In the middle of the red room stands, in a well-lit display case, a giant turtle made by the famous jewelry house Bulgari (which is one of the exhibition's financers). Its literary model takes us to the middle of the novel *À rebours* and to the turtle's (true) story. It is bought by des Esseintes to bring out his living room carpet, but not before giving it to a jeweler to stud its shell with gold and precious stones. Subjected to this operation, the animal quickly dies. The meaning of this episode is spelled out in the novel's English title, *Against Nature*. On the walls of the same room are projected images from D'Annunzio's home (he was a great admirer of Huysmans), which are part of Vezzoli's interior ambiance. The works of symbolist artists, who took refuge in dreams and ancient reveries, Gustave Moreau, Odilon Redon, Rodolphe Bredin, all supported by Huysmans, are displayed wherever there is still space, are lost in this hyper-ethereal context.
The final room, black and bathed in shadows, would correspond to Huysmans's turn to the church, spirituality, and religious art. Vezzioli shows his experience in installation practice and replication by juxtaposing three large-scale copies of Grünewald's *Crucifixion* from Colmar, whose discovery brought Huysmans to a mystical crisis. The serialization of Grünewald's altar does not intensify its effect – quite the opposite. Is Vezzoli doubting the authenticity of Huysmans's conversion and return to faith as a solution for life or is he simply acting as an image manipulator?
The Huysmans exhibition in Paris was followed by a Huysmans exhibition at the Museum of Modern and Contemporary Art in Strasbourg after almost a year, in a similar but not identical exposure.
On a different note, when will a Romanian museum dedicate an exhibition, for instance, to Alexandru Bogdan-Pitești, a critic and collector confident in his tastes, a patron and fiery character (the inspiration behind the character Manole Arcașu in N.D. Cocea's *Vinul de viață lungă* [*Long-Life Wine*], a local idyllic version of des Esseintes) or to that exceptional art critic with an infallible sense for modernity that was Tudor Arghezi, on a different conceptual basis than they used in the 1980s? In this sense, we should commend Ruxandra Garofeanu's exhibitions dedicated to art critics Eugen Schileru (2006) and Dan Hăulică (2014) at Galeria Dialog, which she has led for years with dedication and sagacity.

Translated by Rareș Grozea

CENTRUL SE DESTRAMĂ

THE CENTER CANNOT HOLD

Text: Rareș Grozea

NEW EAST POETISTAS
Artiste: Jasmina Al-Qaisi,Ioana Cîrlig, Larisa Crunțeanu, Patricia Morosan
Projektraum - alte feuerwache Galerien, Berlin
Curator: Patricia Morosan
11.07.2020 - 23.08.2020

Geografii în transformare, identități în schimbare, ruine urbane și dorul față de un trecut incert. Discursul tranziției postcomuniste din semi-periferia lumii, Europa de Est, continuă și azi, memoria colectivă a trecutului comunist și a anilor tranziției fiind în continuă redescoperire și reinterpretare. Pe lângă analizele economice și teoretice ale acestor procese, un demers paralel, predominant artistic, vizează producerea de imagini ale acestui spațiu, nu din perspectiva unui centru vestic dominant, ci din interiorul estului.
Expoziția *New East Poetistas*, deschisă la Projektraum Alte Feuerwache în Berlin, refuză marile metanarațiuni, expunând în schimb o diversitate de perspective intime, personale, contemplative și melancolice. Expoziția curatoriată de artista Patricia Morosan, ce activează în Berlin, reunește patru artiste: Jasmina Al-Qaisi, Ioana Cîrlig, Larisa Crunțeanu și Patricia Morosan însăși. Ultimele trei vin cu părți din proiecte mai vechi: Ioana Cîrlig cu seriile foto *Postindustrial Stories* și *Zâne* (2012-2015 și 2014-2017), Patricia Morosan cu proiectul foto-documentar *Remember Europe* (2018) și Larisa Crunțeanu cu lucrarea video *Jealous of the Forest* (cu Traian Francu, 2018). Ca abordare și tematică, există o continuitate între lucrările lor. Jasmina Al-Qaisi adaugă o dimensiune suplimentară prin instalația sa sonoră (și poemul) *Bine Biene* (2020), făcută special pentru expoziție.
După cum spune textul curatorial (scris de Ulrike Gerhardt și tradus în engleză de bellu & bellu), „punctul comun al artistelor este legătura lor cu România", precum și preocuparea față de spațiul respectiv. Inițiativa Patriciei Morosan a fost să aducă laolaltă un cerc restrâns dar familiar de artiste pentru a-și aborda originile în context occidental. În textul pentru proiectul de carte al Patriciei Morosan, Marta Jecu spune că fiecare gest fotografic „înregistrează un centru: sinele corpului ce fotografiază (camera/corpul fotografului) se plasează în mijloc, de unde surprinde gaura neagră a unui «aici și acum» nesfârșit" (traducerea mea).
Expunând aceste lucrări în vest față de contextul pe care îl reprezintă este poate în sine o afirmație: un centru economic și artistic din vest e pus față în față cu un centru subiectiv (o perspectivă) din est.
Pentru proiectul său, Morosan a vizitat șapte puncte din Europa centrală și de est care au fost, la un moment dat, declarate centrul geografic al continentului. Majoritatea fotografiilor din călătorie au fost făcute în comunități rurale mici. Pentru mine legătura dintre particularitatea

Shifting geographies, changing identities, urban decay, and a longing for an uncertain past. The talk of postcommunist transition in the global semi-periphery of Eastern Europe continues to this day, as the memory of the communist past and also of the post-transition years are rediscovered and reinterpreted. Together with economic and theoretical analyses of these processes, there is a parallel, artistic thread that produces images of this territory from the perspective not of the dominant western center, but of the East itself.
The exhibition *New East Poetistas*, opened at Projektraum Alte Feuerwache in Berlin, eschews theoretical grand narratives and displays a multitude of perspectives that are at the same time intimate, personal, contemplative, and melancholy. Curated by Berlin-based artist and photographer Patricia Morosan, the show brings together four artists: Jasmina Al-Qaisi, Ioana Cîrlig, Larisa Crunțeanu, and Patricia Morosan herself. The latter three showcase parts of their older projects: Ioana Cîrlig with her *Postindustrial Stories* and *Zâne* photo series (2012-2015 and 2014-2017), Patricia Morosan with her photo/documentary project *Remember Europe* (2018), and Larisa Crunțeanu with her video work *Jealous of the Forest* (with Traian Francu, 2018). In terms of theme and approach, these works fit in together seamlessly and communicate with each other. Jasmina Al-Qaisi adds an additional dimension with her sound installation (and poem) *Bine Biene* (2020), made especially for this exhibition.
As the curatorial text (written by Ulrike Gerhardt, translated by bellu & bellu) says, "[t]heir biographical connections to Romania is what the artists have in common," together, with their preoccupation for a certain geography. The artists all knew each other, and it was Patricia Morosan's initiative to bring together a small but familiar circle of women artists to approach their origins in a western context. In her text for Morosan's book project, Marta Jecu writes that every photographic act "registers a centre: the self of the photographing body (the camera/ the photographer himself) places itself in a middle, from which it captures the black hole of the infinite 'here and now'." So exhibiting these works far from the context they represent, in Berlin, is perhaps a statement itself, the confrontation of a western economic and artistic center with a subjective center (a perspective) from the east.
Morosan's project involved travelling to seven locations in Eastern and Central Europe that at some point in history

Vedere din expoziție. Credite foto Ioana Cîrlig.
Exhibition View. Photo credits Ioana Cîrlig.

acelor locații și generalitatea experienței europene a fost aspectul cel mai interesant. Fața unei femei văzută printr-o perdea, fața palidă, cu contururi estompate, a unui băiat pe un fundal aproape complet negru, un autobuz trecând printr-un peisaj deluros de iarnă, niște case înzăpezite în lumina stâlpilor de iluminat, o statuie în mijlocul ninsorii ce se dizolvă în strălucirea puternică a unei lumini venind din față. Toate demonstrează o abordare poetică și afectivă. Pentru mine personal par niște reminiscențe din copilărie, niște senzații și întâmplări pe care e posibil să nu le fi trăit de fapt vreodată.
Lucrările Ioanei Cîrlig au un efect asemănător. Seria *Stories* se axează pe două foste orașe miniere cu industria decăzută post-tranziție, iar *Zâne* reprezintă viețile unor femei din mediul rural. Vedem peisaje marcate de exploatări miniere, ruine de fabrici și scene din viața de zi cu zi: un bărbat și un copil pe o bicicletă pe un drum de țară, o fată lângă foc, o femeie îmbrățișând o oaie. Deși temele neajunsurilor materiale și dispariției industriei sunt aparente, pentru mine aceste poze au mai mult decât o valoare documentară sau de comentariu social. Subiecții artistei nu inspiră milă, sunt expresivi și puternic individuali.
Estomparea fină la Morosan sau directitudinea reprezentării la Cîrlig pot trezi și sentimente de melancolie sau pierdere. Lucrarea Larisei Crunțeanu pune în cuvinte aceste sentimente prin intermediul unui cântec popular. Camera îl urmărește pe subiect/personaj, Traian Frâncu, mergând prin sat cu niște

were claimed to be the continent's geographical center. Most of the photos documenting the trip are taken in small rural communities, and it is the connection between the singularity of those very small locations and the generality of the Eastern experience that was most interesting to me. A woman whose face is seen through a lace curtain, a boy's pale half-turned face slightly blurred against an almost pitch black background, a bus passing through a snowy hillscape, houses in the snow at night faintly illuminated by a few street lamps, a statue in the falling snow dissolved in the strong glare of a street light beyond, all these show a poetic, affective approach to their subject. For me personally they are reminiscent of childhood sights that I may not have even personally experienced.
Ioana Cîrlig's works function similarly. One of her series focuses on two former mining towns whose industry was dismantled post-transition, while the other shows women's lives in a rural setting. We see landscapes bearing the marks of extensive mining, ruins of factories together with scenes of daily life: a man and a child riding a beat-up bike down a country road, a girl warming herself by a fire, a woman holding a sheep close, and so on. Though topics like poverty and the disappearance of industry transpire, the photos, to me, feel like more than social commentary or documents. The subjects do not inspire pity; they are composed, expressive, and strongly individual.
Morosan's soft blurs and Cîrlig's starkness may also awaken feelings of melancholy, of loss. Larisa Crunțeanu's

Jasmina Al-Qaisi, *Bine Biene*, sound installation, 2020.
Jasmina Al-Qaisi, *Bine Biene*, instalație de sunet, 2020.

unelte agricole. Îl vedem cosind iarba. Apoi acesta se așază și cântă un cântec despre dor, în care codrul este invidiat pentru că el nu are astfel de sentimente. Deși cântecul e despre dragoste, contextul expoziției extinde acest sentiment. Lipsa și dorul sunt, afectiv, deseori prezente în narațiunile postcomuniste.
Expoziția nu e atât critică cât reflexivă și poetică. Instalația Jasminei Al-Qaisi, lângă care avem și scenariul, extinde acest sentiment pe mai multe planuri. Scenariul e scris ca un poem multilingv marcat prin motive care se repetă, onomatopee și tranziții între cuvinte similare din mai multe limbi. Dincolo de fragmentare și limbaj jucăuș, putem citi în text o preocupare pentru munca de îngrijire întreprinsă de femei (comparate cu albinele) între generații. Acest lucru contribuie la conceptul expoziției, deoarece vechea și noua Europă de Est reprezintă o temă profund intergenerațională.
Centrul e cel care organizează, care produce sens în jurul său. Unde se află acest centru fantomatic, urmărit nu doar de Morosan în seria sa, ci de toate artistele expoziției prin perspectivă și temele abordate? Jecu scrie că „putem localiza un punct pe o hartă uitându-ne în jurul lui, identificându-i relațiile cu alte locuri, privindu-l prin intermediul imaginilor fragmentate, în loc să-l arătăm cu degetul și să-l identificăm în mod direct". Expoziția din Berlin oferă o astfel de serie de fragmente ce nu urmăresc impunerea unei narațiuni rigide, unui centru definit, ci să-i ofere vizitatorului o diversitate de perspective și o poetică afectivă. Ne invită să abandonăm prejudecățile și să încercăm pur și simplu să privim și să ascultăm.

work verbalizes such feelings through a folk song that her subject/character, Traian Frâncu, sings. The camera follows the man as he walks through a village with a rake and other farm tools. We then see him cutting the grass with a scythe. Afterwards, he sits down and sings a melancholy song about longing and how he envies the forest for not feeling it. While the song is overtly about love, the exhibition's context extends this feeling. Loss and longing often assert themselves in postcommunist narratives.
The exhibition is less critical and more reflective and poetic. Jasmina Al-Qaisi extends this quality through her sound installation for which the script is included in the exhibition. The script reads like a multilingual poem, marked by recurring motifs, onomatopoeia, and slippages between similar words from multiple languages. While fragmented, one can read through the playful language a concern for topics like the care work of women, who are indirectly compared to bees, work that is performed throughout generations. This fits within the context of the exhibition, as the topic of the former and new East is a deeply transgenerational one.
The center organizes and makes meaningful that which is around it. Where is this elusive Eastern center, pursued not only by Morosan in her series, but by all four artists through their perspective and their subjects? Jecu writes that "we can find a place on a map by searching around it, by identifying its relationships to other places, by viewing it through fragmented images, rather than by pointing to it and identifying it." What the exhibition in Berlin offers is such a series of fragments that does not aim to impose a strong narrative, a definite center, but to present the viewer with a variety of perspectives and a poetics focused on affect. It invites one to suspend judgment and try to just look and listen.

Ioana Cîrlig, *Povești post-industriale*, serie fotografii, 2012-2015.
Ioana Cîrlig, *Post-Industrial Stories*, photography series, 2012-2015.

Chantal Akerman - Passages, Eye Filmmuseum, Amsterdam. Foto: Studio Hans Wilschut. Prin amabilitatea Fundației Chantal Akerman și Galeria Marian Goodman, Paris.
Chantal Akerman – Passages, Eye Filmmuseum, Amsterdam. Photo: Studio Hans Wilschut. Courtesy of the Chantal Akerman Foundation and Marian Goodman Gallery, Paris.

ACEASTĂ RECENZIE ESTE O CHESTIUNE DE TIMP

THIS REVIEW IS A MATTER OF TIME

PASSAGES
Artist: Chantal Akerman
Eye Film Museum, Amsterdam
Curatori: Jaap Guldemond & Marente Bloemheuvel
01.06.2020 - 31.08.2020

Text: Alina Lupu

„A scrie despre timp este o chestiune delicată. Înainte să-ți dai seama, s-a scurs de două ori mai mult timp decât timpul despre care voiai să vorbești."[1]

O femeie mă fixează cu privirea de pe coperta catalogului semnat Chantal Akerman, intitulat *Passages* [*Pasaje*]. Catalogul este o lucrare care însoțește expoziția ce a avut loc între 1 iunie și 30 August 2020, în Amsterdam, la Eye Film Museum. Femeia se uită în stânga. Este încadrată de o ușă. Se află într-o cameră. Este însărcinată. Există în ea un anumit potențial. Ține în poală un maldăr de hârtii sau ceea ce pare a fi o revistă. O altă femeie mă privește din partea de sus a laptopului. Este îmbrăcată în alb, stă rezemată cu spatele drept, pare a avea o privire sfidătoare, dar poate este doar

"Writing about time is a tricky business. Before you know it, twice as much time as the time you wanted to talk about has elapsed."[1]

A woman is staring at me from the cover of Chantal Akerman's catalog entitled *Passages*. The catalog comes as a companion piece to the exhibition that took place between the 1st of June and the 30th of August in 2020 in Amsterdam at the Eye Film Museum. The woman looks towards her left. She's framed by a door. She's in a room. She's pregnant. She holds within her some form of potential. On her lap, she's holding a pile of papers, or what seems to be a magazine.
Another woman is staring at me from on top of my laptop. She's wearing white, she's propped up, she seems

presupunerea mea. Are ochii albaștri, deși nu este evident, poartă părul scurt, de culoare închisă și ține în mâna dreaptă o țigară aprinsă.
Ambele femei par să aibă aceeași dimensiune, nu măsoară mai mult de un deget, poate câtiva centimetri peste. Amândouă au transformat această măsurătoare în temporalitate, au devenit simple reproduceri ale originalului. Prima femeie, un personaj dintr-un film, a doua femeie, regizoarea acelui film.
Ambele fac o subtilă aluzie la ideea că, odată cu timpul, cu toții devenim reprezentări ale noastre, entități mici și distorsionate ale propriilor încadraturi.
A viziona opera lui Chantal Akerman este întotdeauna o chestiune de timp.
Îmi amintesc că acum câțiva ani, stăteam în fața ecranului unui computer, după ce descărcasem de pe un torent o versiune a peliculei *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Îmi amintesc intriga: „Filmul acoperă intervalul de timp al zilelor de marți (tocană și cartofi), miercuri (șnițel vienez) și al zilei de joi (friptură, iar Jeanne are un orgasm și își omoară clientul cu o foarfecă)".[2]
În film, la sfârșit, o femeie stă la masă după ce a comis crima. Sângele îi acoperă încheieturile de la mâna dreaptă. La stânga se află un vas mare din porțelan decorat cu flori. Servește supa în acel vas sau, atunci când nu servește supa, ascunde banii de clienți. Pare că aproape zâmbește. Este obosită. Stă vreme de 5:38 de minute gândindu-se la ceea ce a făcut. La un moment dat capul ei se apleacă în față. Scena este filmată în timp real. În ea Jeanne se adresează publicului și îți cere să îi împărtășești agonia, dar și eliberarea. Jeanne, asemenea lui Chantal, este din Belgia. Jeanne locuiește în Vest în anii '70, o perioadă cunoscută pentru prosperitate, totuși nu este vorba de o prosperitate împărtășită, iar statutul personajului, nevoia care o determină să facă sex cu bărbați pentru bani, subliniază în mod evident acest fapt.
Passages a fost una dintre primele expoziții deschise publicului după relaxarea restricțiilor impuse de coronavirus în Olanda. Expoziția s-a deschis pe 1 iunie, însă eventual am ajuns să văd *Passages* abia în august, și s-a dovedit a fi un fel de retrospectivă, o versiune compactă a uneia. Mi-am luat tot timpul din lume.
Expoziția *Passages* a prezentat opera lui Akerman printr-o serie de proiecții ale filmelor ei care au rulat pe tot parcursul verii, dar și prin intermediul unor instalații care au documentat trecerea ei la arta vizuală – o parte din producția ei de filme ei a avut parte de o reinterpretare, au fost extinse, ocupând încăperi întregi, sau reunite într-o buclă continuă, astfel s-a făcut uz și de spațiu, nu doar de timp.
Chantal Akerman s-a făcut remarcată în anii '70. Trecerea ei la arta vizuală s-a întâmplat în anii '90. Astfel ea a pășit din cubul negru al cinematografiei în cubul alb, spațiul galeriei de artă.
Expoziția de la Eye Museum a documentat:
Saute ma Ville, 1968; *Hotel Monterey*, 1972 (femeia însărcinată de pe coperta cărții care apare la începutul acestui text face parte dintr-o secvență din *Hotel Monterey*, un personaj printre toate celelalte, dintr-un documentar mut, filmat în New York, înainte de gentrificare); *D'Est*, 1995; *Woman sitting after killing*, 2001 (aceea este Jeanne Dielman); *From the other side*, 2002; *A voice in the desert*, 2002; *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, 2004; *Marcher a quote de ses lacets dans un frigidaire vide*, 2004; *Là-bas*, 2006;

to have a defiant look in her eyes, but maybe I'm just assuming. She's blue-eyed, though that's not obvious, short-haired, dark, and holds in her right hand one smoking cigarette.
Both women seem to be the same size, no longer than a finger, a few centimeters at that. Both women turned that size in time, they are mere reproductions of the original. The first woman – a character in a film – the second woman – that film's director.
Both women seem to gently hint at the fact that, in time, we all turn into representations of ourselves, small, contracted, essences of what we're framed as. Watching Chantal Akerman's work is always a matter of time.
I remember, years back, having sat in front of a computer screen after I downloaded from a torrent a version of *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*.
I remember the plot: "The film's timespan covers Tuesday (stew and potatoes), Wednesday (Wienerschnitzel) and heady Thursday (meatloaf and Jeanne has an orgasm and kills her client with a pair of scissors)."[2]
In it, in the end, a woman is sitting at a table after killing. There's blood covering her right-hand knuckles. To her left, there's a large porcelain pot decorated with flowers. She serves soup in it and otherwise hides money from her clients when not serving soup. She almost seems to smile. She's tired. She spends 5:38 minutes considering what she's done. At a certain moment, her head tilts forward. The scene is shot in real time. Within it, Jeanne reaches out and asks you to share in her agony and also her relief. Jeanne, just like Chantal, is Belgian. Jeanne lives in the West, in the 1970s, a period which is known for its prosperity, though it's not shared prosperity, and her condition, her need to entertain men for money, makes it obvious.
Passages was one of the first exhibitions to open to the public after the corona restrictions were relaxed in the Netherlands. It opened on June 1st, though I only eventually saw *Passages*, which turned out to be a retrospective of sorts, a compressed version of one, in August. I took my damn sweet time.
Passages showed Akerman's work through a series of screenings of her movies that were scattered throughout the entire summer and through a set of installations which documented her switch to visual art – some of her movie output got a reinterpretation, ended up expanded, taking up entire rooms, or spliced up and looped, making good use of space, not just time.
Chantal Akerman came to prominence in the 1970s. Her turn to visual art happened in the 1990s. She stepped then from the black cube of the cinema to the white cube, to the gallery space.
The Eye exhibition went through:
Saute ma Ville, 1968; *Hotel Monterey*, 1972 (the pregnant woman on the book's cover from the beginning of this piece is part of a shot from *Hotel Monterey*, a character, among others, in a silent documentary film shot in New York, before its gentrification.); *D'Est*, 1995; *Woman sitting after killing*, 2001 (that's Jeanne Dielman); *From the other side*, 2002; *A voice in the desert*, 2002; *Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, 2004; *Là-bas*, 2006; *In the mirror*, 2007 (in it, a woman is staring at a reflection of herself. She's in her underwear and braless. She scrutinizes her body – her neck, her sides, her breasts, her back, and so on. She's a remastering of Akerman's 1971 film, *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée*); *Je tu il elle*, 2007; *Femmes d'Anvers en novembre*, 2008; *Maniac Summer*, 2009; *Tombée de nuit*

In the mirror, 2007 (în acest film o femeie își privește propria reflexie în oglindă. Poartă lenjerie intimă, fără sutien. Își analizează corpul – gâtul, extremitățile, sânii, spatele și așa mai departe. Este o reinterpretare a filmului lui Akerman din 1971, *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée*); *Je tu il elle*, 2007; *Femmes d'Anvers en novembre*, 2008; *Maniac Summer*, 2009; *Tombée de nuit sur Shanghai*, 2009; *La Chambre*, 2012; *Maniac Shadows*, 2012; *My Mother Laughs - Prelude*, 2012; *No Home Movie*, 2015 (Chantal s-a sinucis la două luni după după lansarea acestui film, la vârsta de 65 de ani. Mama ei murise mai devreme în acel an. E posibil ca un eveniment să-l fi influențat pe celălalt); *Now*, 2015.
În cadrul expoziției, am simțit o profundă afinitate cu o lucrare emblematică de-a ei, *D'Est*, prezentată publicului ca un documentar în 1993 și reinterpretată mai târziu, în 1995, în contextul unei lucrări de artă. *D'est* este o instalație în care 24 de monitoare prezintă secvențe diferite dintr-o călătorie prin ceea ce a fost odată fostul bloc sovietic: Polonia, Rusia și fosta Germanie de Est. Într-o perioadă intermediară din timpul producției la pelicula *D'Est*, Akerman a scris:
„Atât cât mai este timp, aș vrea să fac o mare călătorie prin Estul Europei. Până în Rusia, Polonia, Ungaria, Cehoslovacia, fosta Germanie de Est și înapoi în Belgia. Mi-ar plăcea să filmez acolo în stilul propriu, de documentar la granița cu ficțiunea. Aș vrea să filmez tot. Absolut tot ce mă emoționează."[3]
Filmului rezultat îi lipsește narațiunea, concluziile, îmbină constant povești diferite, corpuri, cadre lungi în ceea ce pare a fi o privire a Vestului asupra opacității zonei de Est.
„Nu voi încerca să arăt dezintegrarea unui sistem", a declarat ea, „nici dificultățile de intrare într-un altul, pentru că aceea care cauta o să găsească, va găsi din plin și va sfârși prin a-și tulbura viziunile cu propriile preconcepții."[4]
Când a început această călătorie, Akerman își căuta originile, deși scopul final nu erau doar aceste origini în sine. Mama ei se născuse în Polonia, dar Chantal nu cunoscuse până la acel moment nicio altă viață decât aceea pe care o avusese în Belgia.
În *D'Est* există o fascinație specifică pentru privitul oamenilor. Există o conștientizare a subiectului, însă în ciuda acelei conștientizări, camera de filmat nu cunoaște noțiunea de limite sociale. Lucrarea este disponibilă, în fragmente, pentru a fi vizionată ca o

sur Shanghai, 2009; *La Chambre*, 2012; *Maniac Shadows*, 2012; *My Mother Laughs - Prelude*, 2012; *No Home Movie*, 2015 (Chantal took her own life a couple of months after the movie was released, at the age of 65. Her mother had died earlier that year. One event might have influenced the other); *Now*, 2015.
I felt the deepest of affinities during the exhibition with her iconic work *D'Est*, made public in 1993 as a straight documentary feature and later on reframed in an art context in 1995. *D'Est* is an installation in which 24 monitors take aside different scenes of a journey throughout what used to represent part of the former Soviet bloc: Poland, Russia, and former East Germany. During an intervening period in the production of *D'Est* Akerman wrote:
"While there is still time, I would like to make a grand journey across Eastern Europe. To Russia, Poland, Hungary, Czechoslovakia, former East Germany, and back to Belgium. I'd like to film there, in my own style of documentary bordering on fiction. I'd like to shoot everything. Everything that moves me."[3]
The resulting film lacks in narration, lacks in conclusions, continuously filing separate stories, bodies, long shots, in what seems to be the gaze of the West looking towards the opacity of the East.
"I will not attempt to show the disintegration of a system," she said, "nor the difficulties of entering into another one, because she who seeks shall find, find all too well, and end up clouding her visions with her own preconceptions."[4]
Akerman looked for her roots when she undertook this journey, though her roots alone were not the end goal. Her mother had been born in Poland, but Chantal didn't know any other life other than the one in Belgium up until that point.
In *D'Est* there's a certain precise fascination with looking at people. There's a recognition of the subject, but despite that recognition, the camera knows no such thing as social boundaries. The work is available, in fragments, to be viewed as a continuous shot. It's only once expanded, almost embodied, in an exhibition context, and spliced up on multiple screens, so that the true alienating nature of life after the fall of the Iron Curtain becomes the work's obvious framing.
"I was saying: 'while there is still time.' Time for what, and why? Time before the Western 'invasion' becomes too blatant? [...] The time of a realized utopia and the time of a fallen utopia, or the time of yet another utopia?"[5]
The film doesn't cover Romania, but one can gather that things weren't that much different there at the time. *D'Est* brings back memories for me, even if it's a stranger's gaze looking into my past. There's a beautiful and perverse quality to that gaze. It's easy to see why *D'Est* represented for Akerman a variation on a breakthrough in terms of visibility on the Western art scene. While aware that there is no such thing as an "East uncontaminated by the West," Akerman still somehow ended up capturing precisely that – an image of "an other," and the West loves to set itself apart like that.
"But, of course, there is no 'before' that would now be perverted or contaminated."[6]
She understood that boundaries between countries and ways of living weren't as rigid as to not let anything pass. In that way, she had a deep comprehension of the complexities of East-West relations. She was curious in earnest about what she found. Yet, despite it all, she

filmare continuă. Doar atunci când este extinsă, aproape încorporată în contextul unei expoziții și reunită pe mai multe ecrane, natura alienată a vieții după căderea Cortinei de Fier devine cadrul evident al lucrării.
„Îmi spuneam: cât mai este încă timp. Timp pentru ce și de ce? Timp până ce invazia vestului devine flagrantă? [...] Timpul unei utopii împlinite și timpul unei utopii decăzute sau timpul pentru încă o utopie?"[5]
Filmul nu acoperă și România, însă e de înțeles că la vremea aceea lucrurile nu erau mult mai diferite nici acolo. *D'Est* îmi evocă amintiri, chiar dacă este doar privirea unui străin asupra trecutului meu. În această privire rezidă o caracteristică frumoasă și perversă.
Este ușor de priceput de ce *D'Est* a reprezentat pentru Akerman o variațiune a unei reușite în ceea ce privește vizibilitatea pe scena de artă vestică.
Deși conștientă de faptul că nu există „un Est necontaminat de Vest", Akerman a reușit până la urmă să surprindă cumva fix acest aspect – o imagine a „celuilalt", iar Vestul adoră să se evidențieze în acest fel.
„Dar, bineînțeles, nu există niciun «trecut» care ar putea fi acum pervertit sau contaminat."[6]
Ea a înțeles că granițele dintre țări și modurile de viață nu erau atât de rigide încât să nu lase nimic să treacă. Astfel, ea a avut o înțelegere profundă asupra relațiilor complexe dintre Est și Vest. A manifestat o curiozitate sinceră cu privire la ceea ce ar putea descoperi. Totuși în ciuda acestor aspecte, într-un sfârșit tot a fetișizat cultura Estului, care avea să se lupte zeci de ani pentru a-și dezvolta propria identitate, pentru a înțelege ce anume reprezintă, cum se manifestă și care-i sunt nevoile, toate acestea în timp ce era dirijată de un „frate mai mare", Vestul. În timp ce i se spunea încontinuu că ar trebui să „recupereze", aducându-i-se la cunoștință că este „în urmă", că nu se ridică la un anumit nivel, că ar trebui să „muncească mai mult".
La 27 de ani după ce Akerman a portretizat o imagine a Estului la granița cu un fel de pornografie a sărăciei, o femeie stă pe o canapea în sufrageria ei din Amsterdam, Olanda. Este româncă. Și-a părăsit țara în urmă cu opt ani și s-a îndreptat către Vest fără să fie sigură în ce anume constă căutarea ei. Deschide o fereastră pe YouTube și tastează: "documentar recorder. 30 de ani de democrație". Rezultatul căutării are o durată de 3:01:10. Își pune căștile, se face confortabilă pe canapea și apasă play. Se află în căutarea unui alt mod de interpretare a Estului. Știe că nu există răspunsuri ușoare, dar e dispusă să creadă că a înțelege este o chestiune de timp.

Această din urmă femeie sunt eu.

Traducere de Ruxandra Maria Rădulescu

Note

1. *Chantal Akerman: Tattered, Shattered Time*, Dana Linssen
2. John Wakeman's *World Film Directors*, Volume 2. John Coleman. The H. W. Wilson Company. 1988.
3. *Apropos D'Est*, Chantal Akerman, Brussels/Paris, 1991
4. Ibid.
5. Ibid.
6. Ibid.

◄ ▲ ***Chantal Akerman - Passages*, Eye Filmmuseum, Amsterdam. Foto: Studio Hans Wilschut. Prin amabilitatea Fundației Chantal Akerman și Galeria Marian Goodman, Paris**
Chantal Akerman – Passages, Eye Filmmuseum, Amsterdam. Photo: Studio Hans Wilschut. Courtesy of the Chantal Akerman Foundation and Marian Goodman Gallery, Paris

still ended up fetishizing an Eastern culture that would eventually struggle for decades to come into its own identity, to understand what it is and how it presents and what it wants, while being instrumentalized by a "big brother" West. While being told it should "catch up," being made aware that it's backward, that it doesn't measure up, that it should work harder.
27 years after Akerman portrayed a certain image of the East, an image bordering on poverty porn, a woman is sitting on a couch in her living room in Amsterdam, the Netherlands. She's Romanian. She left her country 8 years ago and headed West, not quite sure in search of what. She pulls up a YouTube window and types in: "documentar recorder. 30 de ani de democrație". The search result is 3:01:10 long. She puts her headphones on, digs into her couch and presses play. She's looking for another way to interpret the East. She knows there are no easy answers but is willing to believe understanding is a matter of time.

This last woman is me.

Endnotes

1. *Chantal Akerman: Tattered, Shattered Time* by Dana Linssen
2. John Wakeman's *World Film Directors*, Volume 2. John Coleman. The H. W. Wilson Company. 1988.
3. *Apropos D'Est*, Chantal Akerman, Brussels/Paris, 1991
4. Ibid.
5. Ibid.
6. Ibid.

Imagine din expoziție. Credite foto: Experimental Project.
Exhibition view. Photo credits: Experimental Project.

SANDRA STERLE
FILM FRAGMENTAT, SCINDARE
FRAGMENTED FILM, SPLIT

SANDRA STERLE, FRAGMENTED FILM
Skola Gallery, Split
Curator: Olivia Nițiș
30.09-26.10.2020

Text: Olivia Nițiș

Teoria și practica artei contemporane au fost preocupate de cercetarea naturii complexe a arhivării prin analizarea mecanismelor, soluțiilor și prin interogarea sistemelor. Procesele de arhivare în scop public, sau în scopul conservării, utilizând atât tehnologia actuală de monitorizare cât și autoarhivarea, sunt intrinsec conectate memoriei.
Arhivarea este corelată conceptului de timp, prin intermediul observației și al colecționării.
Sandra Sterle vine cu un proiect care este în același timp subtil și intruziv. Artista se află într-un proces de reconstrucție, este conștientă de fragilitatea memoriei personale atunci când cronologiile eșuează, informațiile se suprapun iar emoțiile ies la suprafață. Sterle lucrează cu arhiva personală, pe care o pune sub semnul întrebării și în acest fel subliniază frumusețea postdocumentării, când realitatea se îmbină cu imaginarul. Ea utilizează memoria și imaginația iar totodată afirmă că de fapt poveștile reale care aparțin vieții de zi cu zi sunt un produs al propriului nostru creier, iar acest creier este mort dacă nu este perceput dintr-o perspectivă dinamică, mai apropiată de fizica cuantică decât de linearitatea statică. Este o provocare și mai mare în a relata poveștile altora din perspectiva mentalului propriu decât a filtra informația prin mai multe straturi.
Relația bunic-nepoată este construită la un nivel personal care generează un proces de arhivare afectivă. Proiecțiile video declanșează un proces terapeutic care trimite la tehnica psihogenealogică a lui Alejandro Jodorowsky, ce presupune recrearea genealogiei individului, care prin încărcătura emoțională îi modelează personalitatea. În cadrul acestui exercițiu de conștientizare, scopul devine procesul vindecării, iar, totodată, abordarea Sandrei este un efort suprapus, întrucât interesul ei rezidă pe de o parte în procesele performative bazate pe temporalitate, iar pe de altă parte în fragmentare și noncronologie. Toate instrumentele ei, încorporate de varii tehnologii media, în cazul de față proiecțiile video și cartea performativă, sunt o îmbinare de structuri suprapuse într-o arhitectură emoțională care nu funcționează prin intermediul afectivității. ci mai degrabă printr-un discurs rațional despre emoții, istorie personală și memorie. Lucrarea ei este o definiție a respingerii narațiunii formale. Prezența semnifică absența și vice-versa, iar în această constelație reziduală, arta ei face parte dintr-un laborator al sinelui de rezistență în fața definițiilor stricte. Filmul ei fragmentat/fracționat discută de fapt procesele raționale din mental, care, potrivit omului de știință Roger Penrose, nu sunt algoritmice deoarece conștiința transcende logica formală.
Tehnologia este un instrument care, prin intermediul reproducerii, pune sub semnul întrebării nu numai aura unei lucrări (Walter Benjamin) ci și aura copiei în sine. În procesul de printare, reproducerea este detaliul esențial într-o serie ce transformă fiecare copie într-un original care vine de la o singură sursă (matrice), cum ar fi o fotografie, o carte etc. În termeni filosofici, parafrazându-l pe Deleuze, multiplicitatea sau multiplicitățile sunt concepte care derivă din matematică. Nu fac parte dintr-un întreg mai mare care a fost fragmentat, nu reprezintă o referință platonică la lumea inferioară a copiilor după idei perfecte, ci sunt singularități care creează asamblaje ce pot fi cantitative (în detrimentul altor calități, pot fi numărate asemenea unui coș plin cu mere), calitative și continue (cum ar fi emoțiile sau stările). Astfel multiplicitățile lui Sterle coexistă și se suprapun într-un sistem complex de straturi și rețele de informație. Procesul de căutare a identității, a sentimentului de apartinere este adeseori un eșec, întrucât este alimentat de straturile de transformări și experiențe traumatice. Totuși, ceea ce atrage atenția este capacitatea de a face un pas înapoi dintr-o perspectivă altfel, în care cunoașterea și înțelegerea vin dintr-o ironie subtilă, dintr-o procesualitate și descriptivitate performative și intersecționale.

Traducere de Ruxandra Maria Rădulescu

Contemporary art practice and theory have been covering the complex nature of archiving, by analyzing mechanisms and solutions and questioning systems. Archiving for public purposes or for protection using current monitoring technology as well as self-archiving are internally connected to memory. Archiving is time related through observation and collection.
Sandra Sterle comes with a project both subtle and invasive. She is in a process of reconstruction, being aware of the fragile state of personal memory when chronologies fail, information overlaps, emotions come through. She is working with the personal archive as well as questioning it, underlining the beauty of post-documentation, where facts and fiction combine. She is using memory and imagination at the same time, actually making a statement that real stories of real lives are a product of our brains and our brains are dead if not seen from a dynamic perspective more related to quantum physics than to still linearity. It is even more challenging to tell stories of others through our minds that filter information through various layers.
The grandfather-granddaughter relationship is built on a personal level generating a process of emotional archiving. Videos trigger a form of therapeutic work linked with Alejandro Jodorowsky's psychogenealogy technique, involving the recreation of one's tree of genealogy that actually shapes, through the burden of emotions, one's personality. In this exercise of awareness a healing procedure becomes the purpose, yet Sandra's approach is an overlapping effort and her interest is in the performative processes that are time-based on one hand and disruptive and non-chronological on the other. All her tools resolve through multiple media, in this case through video and her performative book, which are a combination of overlapping structures in a sort of emotional architecture that does not work through sensitivity but rather through a rational discourse about emotions, personal history and memory. Her work is a definition of noncompliance with formal narrative. Presence means absence and the other way around, and in this residual constellation her artwork is also part of a self-laboratory of resistance to strict definitions. Her fragmented/fractional film discusses in fact the rational processes of the mind that according to the scientist Roger Penrose are non-algorithmic, as consciousness transcends formal logic.
Technology is a tool for questioning not only the aura of the artwork through reproduction (Walter Benjamin), but also the aura of the copy itself. In printmaking, reproduction is the essential detail in a series making each copy an original that derives from one source (the plate), and so a book, a photograph, and so on. In philosophical terms, reading Deleuze, multiplicity, or multiplicities as a concept, derives from mathematics. It is not part of a greater whole that has been fragmented, it has a constant flux, it is not a Platonic reference to the world of inferior copies of perfect ideas, but singularities that create assemblages that are quantitative (can be counted in spite of other qualities such as a pile of apples in a bucket) and qualitative and continuous (such as emotions or moods). And so, Sterle's multiplicities coexist and overlap in a complex system of layers and webs of information. The quest for identity, for belonging is seldom a failure, as layers of transformation and traumatic experiences fuel it. Yet what draws attention here is the ability of taking a step behind with a twist of perspective, where knowledge and understanding comes from a subtle irony, a descriptive and intersectional processuality and performativity.

Rusu Grigorian, *Fără titlu*, 26 x 14,5 cm, ulei pe suport lemn partial preparat, 1992-1994.
Rusu Grigorian, *Untitled*, 26 x 14,5 cm, oil on partially prepared wood support, 1992-1994.

INTERVIU / INTERVIEW

RECENZIE DE CARTE / BOOK REVIEW

IN MEMORIAM

PENTRU CINE BAT CLOPOTELE LA ORADEA. INTERVIU CU CURATORUL AMI BARAK

FOR WHOM THE BELL TOLLS IN ORADEA. AN INTERVIEW WITH CURATOR AMI BARAK

Text: Gizela Horváth

Ami Barak este curator independent, născut în România; trăiește și lucrează la Paris de multă vreme și a fost curatorul a numeroase expoziții, printre altele a pavilionului României la a 54-a ediție a Bienalei de la Veneția din 2011, sau a ediției 2017 a Bienalei Art Encounters, Timișoara. Interviul de față a fost luat cu ocazia vernisajului expoziției *Pentru cine bat clopotele*, care a avut loc în Galeria Uniunii Artiștilor Plastici din Oradea din Cetatea Oradea pe 3 septembrie 2020, al cărei curator este Ami Barak.

DIN ÎNTÂMPLARE

HG: Cum ajunge cineva, născut în zorii socialismului în România, curator de artă în Paris, cu semnificativă activitate internațională?

AB: M-am născut din întâmplare la Năsăud (părinții mei tocmai se aflau în vizită acolo), dar am copilărit la Baia Mare, până în 1970, când am intrat la facultate la București, unde am studiat istoria și teoria artei. Când am terminat în 1974, am emigrat în mod legal în Israel, iar statul român mi-a retras cetățenia, pentru că pe vremea aceea erai considerat un „trădător". Astfel, timp de o lună de zile, am fost un apatrid, ceea ce a fost, pentru mine, o situație ideală, filosofic vorbind.

HG: Și ați putut reveni în România doar după 1990?

AB: În România m-am întors în 1995, într-o vizită oficială. Am trăit în Israel din 1974 până în 1982, opt ani, iar în 1982 am ajuns la Paris la fel, dintr-o întâmplare. Am aplicat în mai multe locuri pentru un doctorat, dar întrebarea era cine mă acceptă cu o bursă, deoarece nu puteam să învăț pe buzunarul meu, care era total gol. Guvernul francez mi-a oferit această oportunitate, așa am ajuns în Paris.
Odată ce m-am găsit în Franța, m-am simțit mult mai bine decât în altă parte. Francezii spun: „cherchez la femme" – așa și eu, am dat de nevastă-mea. Am făcut studii de istoria artei, dar istoria trecutului m-a interesat mai puțin decât istoria prezentului.

AM FĂCUT PARTE DIN GENERAȚIA LUMPEN-CURATORILOR

AB: În '77 am făcut prima mea expoziție, din întâmplare. Am ținut cursuri într-o mică școală de fotografie, postliceală, o școală privată, axată mai ales pe fotografie industrială, publicitară. Prima expoziție curatoriată de mine a fost la această școală de fotografie.
E important de amintit că am făcut parte din generația

Ami Barak is an independent curator born in Romania who has been living and working in Paris for a long time. He has curated numerous exhibitions, among which the Romanian Pavilion at the 54th Venice Biennale in 2011 and the 2017 edition of the Art Encounters Biennial in Timișoara. The following interview was conducted at the opening of the exhibition *For Whom the Bell Tolls*, curated by Ami Barak, at the UAPR Gallery in the Oradea Fortress, on September 3, 2020.

IT JUST HAPPENED

HG: How does someone born at the dawn of Romanian socialism become a Paris-based art curator with an important international activity?

AB: I happened to be born in Năsăud (my parents were there on a visit), but I grew up in Baia Mare until 1970, when I got into university in Bucharest, where I studied

lumpen-curatorilor – nu știam exact ceea ce facem, nu eram școliți pentru aceasta. Făceam act de curatorie fără să știu că e act de curatorie. Precum domnul Jourdain, burghezul gentilom al lui Molière, care făcea proză fără să știe! Profesia de curator e o profesie recentă.

HG: În Codul Profesiilor din România a fost introdusă în 2017.

AB: În Franța în 2016. Eu am luptat pentru acceptarea în limba franceză a termenului „curator". Înainte se folosea termenul de „comisar de expoziție", ceea ce mie îmi suna dubios. Actul de naștere al curatoriei artistice este în 1969, cu expoziția *When Attitudes Become Form*, curatoriată de Harald Szeemann. Existăm de cincizeci de ani ca profesie. Curatorul este cel care face legătura dintre idei, opere și artiști. Culmea e că azi majoritatea curatorilor n-au ca educație istoria artei. Mulți vin dinspre științele sociale, sociologie, filosofie, științele economice. Există azi o formație academică a profesiei de curator, începând de la masterat, la care poți veni cu orice diplomă de licență. Țin minte că atunci când am început să predau practică curatorială în anii '90, trebuind să dau prima bibliografie studenților, nu găseam cărți. Pe când azi, ce să spun, în fiecare marți și vineri apare câte o carte *On Curating*.

EXPERIENȚE CRUCIALE

AB: În anii '90 mă interesam intens de ceea ce se numea scena emergentă, adică artiștii care ajung să facă primii pași indiferent de vârstă, numele noi care ajung pe scena artistică. Aveam reputația de a fi unul din cei care știu ce se întâmplă. În Franța am fost primul care a făcut o expoziție cu Douglas Gordon în 1994, la Montpellier. I-am expus pe Dominique Gonzales-Foerster, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Chris Burden... Eram un cenaclu restrâns care aveam această reputație. Cei pe care îi expuneam primeau un soi de confirmare, apoi continuau pe plan internațional, pe urmă în bienale etc. Eram atent la scena artistică, fiind în legătură cu colegi, cu artiști... În 1993, la Paris, m-am întâlnit cu Sharon Essor, directoarea galeriei Lisson din Londra, o galerie importantă deja în anii '70, anii '80. Era însoțită de un artist tânăr, cu care am stat la o cafea și o bere, și care la un moment dat mi-a spus că ar fi interesant să vizitez Glasgow. Personalitatea artistului mi-a plăcut și, aflându-ne la începutul culturii mobilității, am luat avionul și m-am dus la Glasgow. Acest tip despre care vorbesc era Douglas Gordon. Acolo am dat de o întreagă generație: Jonathan Monk, Martin Creed, Martin Boyce, Simon Starling. Erau ateliere colective, nu aveau resurse dar erau activi și interesanți. Așa, dintr-o întâmplare, am dat de un loc ce începuse să fie localizat pe hartă. La Glasgow am asistat la nașterea unei scene artistice.
O altă experiență crucială a fost o călătorie la Los Angeles în 1992, fără un scop precis. În cinci zile i-am văzut pe Paul McCarthy, John Baldessari, Chris Burden și Nancy Rubins, Mike Kelley, Charles Ray; o pleiadă de artiști și am fost uluit. A fost un șoc, o lume incredibil de intensă, super interesantă și diferită.

EXPANSIUNEA LUMII ARTEI

AB: Asistăm de câteva decenii la o incredibilă expansiune a lumii artei. Când am ajuns la Paris la începutul anilor '80, am făcut un stagiu la Muzeul de Artă Modernă de acolo, iar primul vernisaj a fost pentru Hanne Darboven în 1984. În ciuda renumelui artistei, au fost puțini participanți la vernisaj, cam 50-60 de

art theory and history. When I graduated in 1974, I legally emigrated to Israel, and the Romanian state withdrew my citizenship because doing that made you a "traitor." So for a month I was stateless, which for me, philosophically speaking, was an ideal situation.

HG: And you were only allowed to return to Romania after 1990?

AB: I returned to Romania in 1995 on an official visit. I lived in Israel from 1974 to 1982, eight years, and in 1982 I happened to move to Paris. I had applied for a PhD at a number of places, but the question was who was also going to give me a grant, as I couldn't finance my studies out of my own pocket, as it was empty. The French government offered me a chance, so I went to Paris.
In France I felt much better than in other places. The French say: *cherchez la femme* – so I found my wife. I studied art history, but the history of the past was of less interest to me than the history of the present.

I WAS PART OF THE LUMPEN-CURATOR GENERATION

AB: In '77 I happened to organize my first exhibition. I used to teach at this small photography school, a kind of junior college, a private school focused mostly on industrial photography, advertising. The first exhibition I ever curated was at this school.
It's important to note that I was part of the lumpen-curator generation – we didn't know exactly what we were doing, we hadn't been trained for it. I was curating without knowing that what I was doing was curating. Like Monsieur Jourdain, Molière's bourgeois *gentilhomme* who was writing prose without knowing it! The profession of curator is a recent one.

HG: It was introduced in the Romanian Occupational Classification System in 2017.

AB: And in the French one in 2016. I fought for the acceptance of the term *curator* (*curateur*) into the French language. Before that, they used the phrase *commissaire d'exposition*, which sounded weird to me. The birth of art curating was in 1969, with the exhibition *When Attitudes Become Form*, curated by Harald Szeemann. We have existed as a profession for fifty years. The curator is the one who traces the connections between ideas, works, and artists. What's fascinating is that most curators do not have an art history background. Most come from the social sciences, sociology, philosophy, and economics. Nowadays there are master's programs in curating, which you can apply to with any bachelor's degree. I remember that when I started teaching curating practice in the '90s and I had to give my students their first bibliography, I couldn't find books, while today, well, it's like every other day you get a new book with *On Curating* in the title.

CRUCIAL EXPERIENCES

AB: In the '90s I was intensely studying what was called the emergent scene, that is, the artists who were starting out, regardless of age, the new names asserting themselves on the art scene. I had the reputation of being one who knew what was going on. In France, I was the first to organize an exhibition with Douglas Gordon, in 1994, at Montpellier. I exhibited Dominique Gonzales-Foerster, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, and Chris Burden... We were a small circle who shared this reputation. Those I exhibited got a sort of confirmation. They then went on to exhibit abroad, in biennials, etc. I was paying attention to the art scene, as I was in close

persoane. Azi, la Palais de Tokyo, un loc renumit al artei contemporane, la un vernisaj sunt mii de persoane.
Alt fenomen interesant este amploarea luată de piața de artă. Asistăm la ceva asemănător cu perioada Renașterii. Piața de artă s-a dezvoltat, numărul artiștilor a crescut, la fel și numărul colecționarilor, instituțiile s-au multiplicat în mod exponențial. În China se deschide un muzeu aproape în fiecare zi. În 2010 la Shanghai, în China, era un singur muzeu de artă contemporană. Azi sunt 15 muzee. La academia centrală de artă în Beijing în primul an sunt 10.000 studenți. Fenomenul a prins o amploare absolut inedită.

HG: În 2003 și 2004 ați organizat Nuit Blanche, un megafestival artistic la Paris, cu zeci de locații. Ați experimentat și cu această ocazie expansiunea lumii artei?
AB: Inițial Nuit Blanche a fost conceput să fie o variantă a nopții muzeelor, dar muzeele din Paris nu s-au arătat interesate. Atunci s-a luat decizia să fie organizate evenimente în locuri care tradițional nu erau destinate artei: piețe, biserici, parcuri, pe stradă... La început făceam pariuri privind participarea, iar pariul maxim era de 20.000 de participanți, ceea ce mie mi se părea un număr uriaș. A fost un șoc psihologic pentru organizatori să constate că au venit sute de mii, ceea ce era total neobișnuit, un public de nemăsurat. Majoritatea acestor oameni nu se duc niciodată la un muzeu sau la o expoziție de artă contemporană. Au venit pentru că e un eveniment care se întâmplă o singură dată, noaptea. Organizatorii spun că au un milion de vizitatori, dar chiar dacă asta ar fi o exagerare, tot rămân cam 800.000

contact with my colleagues and with artists... In 1993, in Paris, I met Sharon Essor, the director of Lisson Gallery in London, an important gallery already in the '70s and '80s. She was accompanied by a young artist with whom I had a coffee and a beer and who at one point told me it would be nice if I visited Glasgow. I liked his personality and so, as it was the dawn of mobility culture, I took a plane to Glasgow. This guy was Douglas Gordon. In Glasgow I met a whole generation: Jonathan Monk, Martin Creed, Martin Boyce, Simon Starling. They had collective studios, lacked resources, but were active and interested. So it happened that I had stumbled upon a place that was about to be put on the map. In Glasgow I witnessed the birth of an art scene.
Another crucial experience was a trip to Los Angeles in 1992 that had no definite purpose. In five days I saw Paul McCarthy, John Baldessari, Chris Burden, Nancy Rubins, Mike Kelley, Charles Ray – a whole constellation of artists. I was astonished, shocked. It was an incredibly intense world, really interesting, really different.

THE ART WORLD'S EXPANSION
AB: For a few decades we've been witnessing a staggering expansion of the art world. When I arrived in Paris in the early '80s, I did an internship at the Museum of Modern Art there, and the first opening I worked on was for Hanne Darboven in 1984. Despite the artist's renown, only a few people turned up, maybe 50-60. Today, at the Palais de Tokyo, a famous contemporary art space, thousands of people show up to an opening. Another interesting phenomenon is the expansion of the art market. We are seeing something like the Renaissance. The art market has developed, the number of artists has grown, as has the number of collectors, and institutions have multiplied exponentially. In China, a new museum opens almost every day. In 2010, there was a single contemporary art museum in Shanghai. Today there are 15. At the Central Academy of Fine Arts in Beijing there are 10,000 students in their first year. The phenomenon has developed spectacularly.

HG: In 2003 and 2004, you organized Nuit Blanche, a mega art festival in Paris, with dozens of locations. Did you experience the art world's expansion in this context too?
AB: Initially, Nuit Blanche was conceived as a version of Museum Night, but the museums in Paris were uninterested. Instead we decided to organize the events in places not traditionally dedicated to art: squares, churches, parks, streets... At first we made bets about how big an audience would turn up, and the highest it went was 20,000 people, which to me seemed like a huge number. So it was a psychological shock for the organizers when they were confronted with hundreds of thousands of people, endless streams. And most of those people never went to museums or contemporary art exhibitions. They had come because it was a one-time event and at night. The organizers claim to have had around a million visitors, and even if that figure is a bit inflated, there were still at least 800,000 people in a single night. In comparison, the most visited exhibition at the Grand Palais or the Pompidou could not hope for such turnouts. At the Louvre, the great Leonardo exhibition brought in around 1 million visitors in five months, an absolute record, and the Dali one around 840,000, an attendance record for the Center Pompidou never equaled since. Changes are happening very

într-o singură noapte. În comparație, chiar cea mai vizitată expoziție la Grand Palais sau Pompidou nu a adus numere asemănătoare. La Louvre, marea expoziție Leonardo în cinci luni a ajuns la 600.000 de vizitatori, Dali la Pompidou la un total de 500.000.
Schimbările sunt foarte rapide. În ultimii 20 de ani, noi constatăm că la fiecare 2-3 ani iese o nouă generație de artiști. Mi se pare limpede că nu mai suntem în fața unui fenomen tip secolul XX, cu niște mișcări pe care le-am categorisit ca pe un curs istoric de tip cubism, suprarealism, minimalism; am depășit faza cu ismele. Am terminat și cu perspectiva decenală – anii '80, anii '90. Începând cu 2000, lucrurile au evoluat, vorbim de niște valuri, tendințe subterane, care au un aspect mai activist, mai militant, mai politic. Arta se focalizează pe subiecte de societate: discuții de gender, rasiale, creolizare, ecologie, egalitate socială și alți termeni care implică o deschidere, o fluctuație permanentă. Așa îmi apare fenomenul contemporan. De o foarte mare varietate stilistică. Nu mai vorbim de estetică relațională, de arta abstractă etc., un artist care face pictură poate face și performance și *sound piece* în același timp, sau cine face video poate face desene, sculptură, instalație etc. Asistăm la un soi de actualizare prin faptul că pe planul comunicației, tehnologia începe să aibă un loc preponderent. Artiștii sunt născuți cu smartphone-ul în leagăn și vor crea din perspectiva aceasta.
Ideile postmoderniste sunt depășite, dar sunt tentat să folosesc expresia „after modern", un fel de a folosi modernitatea ca pretext. Dar modernitatea care induce o marjă de libertate îți oferă posibilitatea de a jongla cu chestii periferice, care n-ar intra în normele modernității. Poți face pictură figurativă fără a fi considerat retrograd. Dacă ai poftă să faci un buchet de flori, poți să faci un buchet de flori, cu condiția să fie în adecvație cu timpul prezent.

O ISTORIE ASINCRONĂ ȘI SINCOPATĂ
HG: Fiind interesat de artiști emergenți, în această lume caleidoscopică, ce reușește să vă atragă atenția?
AB: Eu am această șansă de a mă ocupa de un eveniment parizian numit Salon de Montrouge, care e o platformă de promovare a scenei emergente și are loc în fiecare an. Avem un comitet de selecție, care primește 2000 de candidaturi anual. Alegem în jur de 50 de participanți și astfel avem impresia că suntem în prima lojă. În timp ce pe vremuri erau mulți autodidacți, azi artiștii în majoritate ies din școli. Întrucât școlile se aseamănă, și absolvenții sunt similari. Iar universitățile îi învață foarte bine să se prezinte. Și discursurile lor sunt mai mult sau mai puțin la fel.

HG: Cum reușiți totuși să îi diferențiați? Care sunt criteriile calității artistice?
AB: Jocul criteriilor este destul de larg. Pentru mine aspectul cel mai important când mă uit la un artist și consider că e bun este să aibă ce să spună, să știe cum să o spună, astfel încât să mă intereseze și să înțeleg că este el și nu altcineva. Un sindrom al modernității este cerința de a fi tu, particular, singular, nu altul. Să fie o semnătură. Dacă ajungi să ai o semnătură, înseamnă că ai capacitatea și inteligența să fii tu însuți și să spui ce ai la inimă. Nu are nicio importanță genul, nu are nicio importanță factura – bineînțeles, lucrarea trebuie să fie făcută bine, dar e mai important să fie exprimată în mod coerent și inteligent.
HG: În acest context, cât de important este aspectul

quickly. In the last two decades we've been seeing a new generation of artists every 2-3 years. I think it's clear that we are no longer seeing phenomena like in the 20th century, when you had movements you could place in a historical lineage, like cubism, surrealism, minimalism. We are past isms. We're also beyond a decade-based perspective – the '80s, the '90s. Starting with the 2000s, things have advanced, we are speaking of waves now, of underground tendencies with more activist, militant, political notes. Art focuses on social topics: gender, race, creolization, ecology, social justice, and other terms that imply an opening, a permanent fluctuation. That is how I see the contemporary landscape, very rich in stylistic diversity. We can no longer speak of relational aesthetics, abstract art, etc. An artist who paints can also make performances and sound pieces at the same time, or one who makes videos can create drawings, sculptures, and installations. Things are being updated, as technology takes the lead role in the field of communication. Artists grow up with a smartphone in the cradle and this is the perspective they will create with.
Postmodernist ideas are obsolete, but I am tempted to use the expression "after modern," to use modernity as a pretext. But the same modernity that gives you free rein also gives you the possibility to play with peripheral things, which would normally not fit into the canon of modernity. You can paint figurative paintings without being considered retrograde. If you want to do a bouquet of flowers, you can do a bouquet of flowers, as long as it is in tune with the present.

AN ASYNCHRONOUS, SYNCOPATED HISTORY
HG: Interested as you are in emerging artists in this kaleidoscopic world, what really catches your attention?
AB: I have this unique opportunity of organizing an event in Paris called Salon de Montrouge, which is a platform promoting the emerging scene that takes place every year. We have a selection committee that receives 2000 applications every year. We choose 50 participants, and so we have a privileged perspective. Back in the day there used to be many self-taught artists, but today most of them come from schools. As the schools are all alike, so are the graduates. And the universities teach them to present themselves very well. Their discourses are also more or less the same.

HG: So how do you differentiate between them? What are your criteria of artistic quality?
AB: There is quite a complex game of criteria. For me the most important aspect when I look at an artist and decide whether they're good or not is whether they have something to say and whether they know how to say it so that I'm interested to listen and so that it's clear to me that it is them speaking and not someone else. A symptom of modernity is the demand to be yourself, to be unique, singular, not someone else. There has to be a signature. If you have a signature, it means you have the ability and intelligence to be yourself and say what you think. Genre doesn't matter, nor does quality – well, of course, the work must be well-made, but it is more important that it be expressed coherently and intelligently.

HG: In this context, how important is the aesthetic side?
AB: It has always been important. We will not shake off aesthetics that easily. I believe humanity does not have this chance. But aesthetics for me are a temporal

estetic?
AB: Întotdeauna a fost important, și nu o să scăpăm așa de ușor de estetic. Cred că umanitatea nu are această șansă. Dar estetica, după mine, este un fenomen temporal. Ceea ce ne place nouă nu le place bunicilor și nici copiilor noștri. Eu nu sunt partizan al lui Kant în ceea ce privește canonul estetic universal. Estetica e o chestiune legată de timp, de societate, de context. Criteriile estetice în Senegal nu sunt aceleași ca cele din Congo, iar cele din Beijing nu sunt ca cele din San Francisco. Aceasta este cotitura excelentă ce a intervenit la sfârșitul secolului XX: am depășit viziunea occidentalo-centristă. Există artiști peste tot și nu toți creează ca cei de pe coasta de est din SUA. E o istorie asincronă și sincopată.

PENTRU CINE BAT CLOPOTELE
HG: Pentru cine bat clopotele la Oradea?
AB: Și asta a fost o întâmplare. Eu bineînțeles nu m-am gândit că o să fac un proiect la Oradea. Nu era în planurile mele. Sunt prieten cu Magda Cârneci, ea a fost directoare a Institutului Cultural Român din Paris, și Magda mi-a scris un email cerându-mi să sprijin inițiativa Vioarei Bara (președinta Uniunii Artiștilor Plastici, filiala Oradea). Ea m-a căutat, i-am răspuns pozitiv și am fost clar cu termenii proiectului. Eu nu sunt curator care face expoziții de propagandă, tip sindical. Promovarea artiștilor locali poate fi doar un efect colateral, e necesară o idee în jurul căreia pot construi o expoziție. Este important să văd și locul. Iar el m-a cam speriat. Nu mă puteam angaja într-un proiect în care termenii sunt atât de *low*. Condițiile mele au fost să am mână liberă pentru proiect iar locul să fie regândit, împrospătat, reparat, curățat, să devină un spațiu în care putem gândi o scenografie.
Mulțumită cărții lui Ujvárossy László despre scena orădeană istorică (*Arta experimentală în anii optzeci la Oradea*), am văzut că în anii '80 Oradea era ceea ce a devenit Clujul în anii '90; artiști care au creat într-un fel diferit față de mainstreamul din România, un fel de insulă unde s-au întâmplat lucruri interesante pe plan artistic. I-am spus Vioarei (Bara) că vreau ca nucleul expoziției să fie un capitol istoric cu deschidere până în ziua de azi. M-am interesat de noile generații de artiști la același nivel. Mi-a plăcut de asemenea că Oradea a contat pentru artiști care au devenit apoi cunoscuți. Știam că Mircea Cantor, cu care sunt prieten apropiat, s-a născut în Oradea și a fost coleg la liceu cu Ciprian Mureșan, care a stat un an la Oradea. Am aflat că Dan Perjovschi și Lia Perjovschi de asemenea au trăit în acest oraș. Plus că există această facultate (la Universitatea Creștină Partium) unde predă Antik Sándor și Bartha Sanyi, a căror muncă îmi place și mă interesează. M-am gândit să îi asociem. Și astfel s-a născut proiectul: un soi de bucătărie legată de un moment istoric important și conectat cu orașul. Titlul e o referință la Hemingway, pentru că artiștii tineri din anii '80 erau asemenea unui grup de combatanți spanioli republicani.

HG: ...iar curatorul, ca un observator extern.
AB: Da, curatorul e asemenea americanului din roman. Și acești combatanți de la capătul lumii merită, dacă nu un roman, măcar o expoziție.

event. What we like, our grandparents and our kids don't like. I disagree with Kant about this idea of a universal aesthetic canon. Aesthetics depend on time, society, context. The aesthetic criteria in Senegal are not the same as in the Congo, and those in Beijing are not like those in San Francisco. This is the wonderful turn that took place at the end of the 20th century: we have overcome a western-centric perspective. There are artists everywhere and not all of them make works like on the US East Coast. It is an asynchronous, syncopated history.

FOR WHOM THE BELL TOLLS
HG: For whom does the bell toll in Oradea?
AB: That just happened too. Of course, I never thought I would do a project in Oradea. It wasn't my plan. I am friends with Magda Cârneci, since she was the director of the Romanian Cultural Institute in Paris, and she wrote me an email asking for support for Vioara Bara's (the president of the Visual Artists' Union branch in Oradea) initiative. She sought me out and I consented while making my terms clear. I am not the kind of curator who does propaganda shows for a union. Promoting local artists can only be a collateral effect – I need an idea around which to build an exhibition, and I also have to see the venue. And the venue shocked me a bit. I couldn't get involved in a project with such low standards. My conditions were to have free rein regarding the project and for the venue to be rethought, freshened up, repaired, cleaned, to be made into a space I could fit an exhibition in.
Thanks to Ujvárossy László's book about the historical art scene in Oradea (*Arta experimentală în anii optzeci la Oradea*), I saw that Oradea was in the '80s what Cluj would become in the '90s; they had artists working differently from the Romanian mainstream. It was a kind of island, and interesting things took place there in terms of art. I told Vioara Bara that I wanted the core of the exhibition to be a historical chapter opening into the present. I began researching the new generation of artists on the same level. I also liked that Oradea had been an important place for artists that then became famous. I knew that Mircea Cantor, who is a good friend of mine, was born in Oradea and went to high school with Ciprian Mureșan, who spent one year in Oradea. I found out that Dan Perjovschi and Lia Perjovschi had also lived in this city. Plus, there is the faculty at the Partium Christian University where Antik Sándor and Bartha Sanyi teach. I like and am interested in their work. I thought about bringing them together. And so I cooked up the project in conjunction with an important historical moment and the city. The title is a reference to Hemingway, because the young '80s artists were like a group of Spanish republican fighters.

HG: ...and the curator an observer from outside.
AB: Yes, the curator is like the American in the novel. And these fighters from the edge of the world deserve, if not a novel, at least an exhibition.

Translated by Rareș Grozea

Vedere din expoziția *Pentru cine bat clopotele - instantanee dintr-un context orădean lărgit*, curator Ami Barak, Galerii de Artă – Reperaj. Cetate, Oradea.
View from the exhibition *For Whom the Bell Tolls -snapshots from an enlarged Oradea context*, curator Ami Barak, Galerii de Artă – Reperaj. Cetate, Oradea.

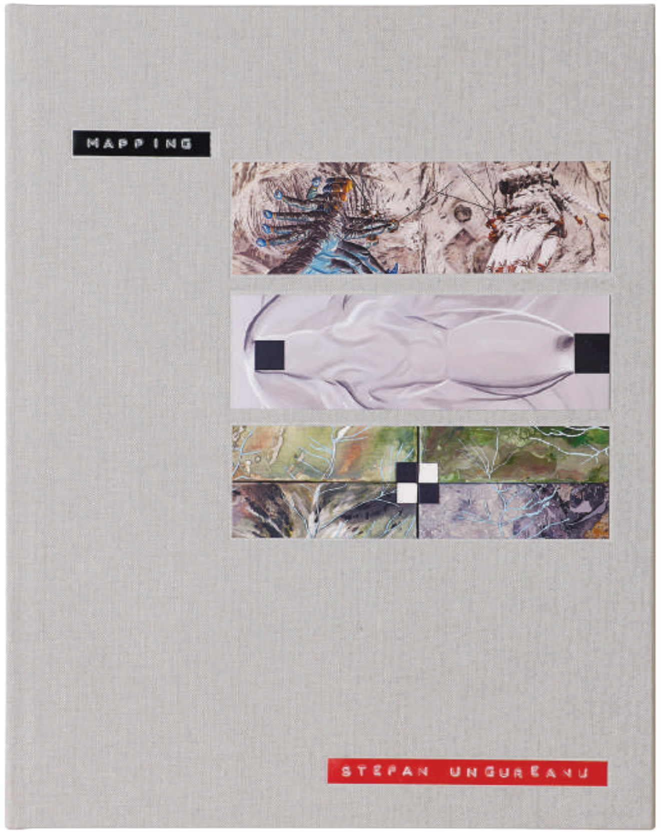
CU (H)ARTA PRE MOARTE CĂLCÂND…
BREAKING THE BONDS OF ART…

Text: Doinel Tronaru

ȘTEFAN UNGUREANU, MAPPING NARRATIVES, TIME AND SPACE
Editura Vellant, 2019

„Practicând niște teme reputat nepopulare – «geografia», harta, teritoriul (vorba lui Houellebecq), modul în care ne apropriem, prin știință și tehnologie, peisajul –, Ștefan Ungureanu a reușit să fie unul dintre cei mai populari tineri artiști contemporani."

Scriam asta acum ceva vreme, solicitat pentru o prezentare pe site-ul librăriilor Cărturești a recentului volum-catalog *Mapping Naratives, Time and Space* al artistului Ștefan Ungureanu, editor: Ioana Marinescu, curatoarea *en titre*, „fetiș" a (încă) tânărului pictor.
Mai înainte însă mai avusesem o variantă de (scurtă) prezentare: „Nu mulți artiști au reușit performanța de a fi prezenți, până la vârsta de 35 de ani, într-un muzeu de prim-plan, dar lucrarea lui Ștefan Ungureanu este una dintre cele care atrage cel mai mult privirile în Muzeul de Artă Recentă. Felicitări!"
Puneam astfel accentul, în această primă prezentare, nu atât pe conținutul operei artistului (și pe catalogul subsecvent acesteia), cât pe tinerețea artistului, pe spectaculozitatea apariției publice a acestuia, pe prezența sa, la această vârstă (încă) „fragedă", într-un Muzeu, fie el și de „artă recentă". Într-adevăr, în expunerea permanentă a Muzeului de Artă Recentă (MARe), la etajul I, se află lucrarea lui Ștefan Ungureanu *The Visible Effort* (2017).
Ungureanu avea mai puțin de 35 de ani când i-a fost achiziționată și expusă această lucrare (acum are 36). Lucrarea de la MARe, *The Visible Effort*, este în întregime reprezentativă pentru stilul, tematica și estetica atât de specifice ale înzestratului artist. Într-o intervenție cu public în cadrul expoziției personale *Mapping the Narratives*, deschisă „mai an" la… Muzeul Național al Hărților și Cărții Vechi, sub curatorierea neobositei Ioana Marinescu, Ștefan Ungureanu își explica puțin demersul și traiectoria artistică: pe scurt, tatăl său a fost geolog, el, într-un fel, merge pe urmele lui, se află „în căutarea tatălui" (lucrările respective chiar erau inspirate de caietele de notițe rămase de la Ungureanu senior).
Obsedat de pământ, hărți și teritoriu, (își) ia în stăpânire mediul înconjurător – ca un alt „erou civilizator" –, cu echerul și compasul în mână, „cu harta pre moarte călcând", cum am zis eu. Personajele lui Ungureanu se află în permanență angrenate într-un „vizibil efort", suferă din greu, „prin râpi și gropi adânci", dar se află în slujba unui scop mai înalt, unul nobil și civilizator. Din expoziția de la Muzeul Hărților a rezultat actualul volum-album-catalog, *Mapping Narratives, Time and Space*, publicat la sfârșitul lui 2019 de Editura Vellant și având-o ca editor pe Ioana Marinescu.
În afară de lucrările din expoziția atât de atipică din cămăruțele Muzeului Hărților din strada Londra din București, mare parte din lucrările reproduse aici le-am văzut într-o altă expoziție a sa, mai veche: *Anthropothronix*, deschisă între 31 martie și 26 aprilie 2018 la Palatul Mogoșoaia (galeria Cuhnia). De altfel, textele catalogului reproduc textul curatorial al lui Erwin Kessler, precum și textul expoziției *Unsimplicity* (martie 2018), rezidența de la Düsseldorf în care Ungureanu a lucrat ulterioara expoziție de la Mogoșoaia. Urmează texte critice de Ioana Iuna Șerban („Când locul este înlocuire") și Ioana Marinescu („Imaginea este putere"; „Opera lui Ștefan Ungureanu este un soi de *eye candy* în care zahărul se duce direct la creier", titrează aceasta încă din prima frază), precum și „textul galeristului", Dan Popescu („Artistul este, prin excelență, un inamic al vieții", consideră acesta).
Ștefan Ungureanu se află însă la a doua „carte de artist" din cariera sa. Mai înainte a fost volumul *Ant Generated Future*, publicat în toamna lui 2017 de Pandora M.
Este aici un univers mai apropiat de cel care a generat lucrarea mai veche de la MARe, unul al laboratoarelor, al oamenilor „în halate albe" și al celor de jos, care lucrează ca niște „furnici", ca într-un „furnicar". Cartea este îngrijită de aceeași Ioana Marinescu, care semnează și introducerea („Lupta dintre bine și rău"!) și un consistent interviu cu artistul.
Secțiunile operei și ale catalogului: „Ant Generated Future", „Mehr Licht", „Explosions" și „Closed Systems" sunt introduse de specialiști în opera lui Ungureanu: Dan Popescu, Smaranda Ciubotaru și, respectiv, Cristian Cojanu. Pe scurt, o umanitate larvară, chinuită și strivită, dar care-și acceptă condiția pentru un scop nobil (și-aici intervin „băieții în alb", oamenii „de știință"), pentru acel „viitor luminos" („AGF", cum spune artistul), „non-pandemic", spre care tindem de la Iluminism încoace.



"Employing some reputedly unpopular topics – 'geography,' the map, the territory (as Houellebecq says), the way in which we appropriate the landscape through science and technology – Ștefan Ungureanu managed to become one of the most popular contemporary young artists."

I wrote this a while ago for the website of the Cărturești bookshops as a presentation for Ștefan Ungureanu's recent catalog-book *Mapping Narratives, Time and Space*, edited by Ioana Marinescu, the *en titre* curator, "fetish" of the (still) young painter. Before this one, I had an alternative (short) presentation: "Not many artists have managed to be present in an important museum before turning 35, but Ștefan Ungureanu's work is one of the most attractive ones from the Museum of Recent Art. Congratulations!"
Thus, in this first presentation I was not emphasizing the content of the artist's work (and its subsequent catalog), but rather the artist's youth, his spectacular public appearance, his presence in a Museum, even if it is a museum of recent art, at a (still) young age. In the permanent exhibition of the Museum of Recent Art (MARe), on the first floor, there is Ștefan Ungureanu's *The Visible Effort* (2017).
Ungureanu was younger than 35 when this work was bought and exhibited (now he is 36). The work at the MARe, *The Visible Effort*, is entirely representative for the particular style, themes, and aesthetics of this gifted artist. In a public intervention during the personal exhibition *Mapping the Narratives*, opened last year at the National Museum of Maps and Old Books, curated by the tireless Ioana Marinescu, Ștefan Ungureanu explained his artistic approach and direction: in short, his father was a geologist, and he follows in his father's footsteps in a way, he is "searching for the father" (the works were actually inspired by Ungureanu-senior's notebooks).
Obsessed with land, maps, and territory, he conquers the environment – as another "founding hero" – with the set square and the compasses in hand, "breaking the bonds of the map," as I said. Ungureanu's characters are permanently engaged in a "visible effort," they suffer deeply, "through deep pits and grooves," but he serves a higher, nobler, and more civilized purpose. From this exhibition at the Museum of Maps resulted the present catalog-book-album, *Mapping Narratives, Time and Space*, published at the end of 2019 by Vellant and edited by Ioana Marinescu.
Apart from the works in the atypical exhibition from the small rooms of the Museum of Maps on Londra Street, Bucharest, a lot of the works exhibited here had been present in another, older exhibition, *Anthropothronix*, opened between March 31 and April 26, 2018, at the Mogoșoaia Palace (Cuhnia Gallery). The text of the catalog reproduces the curatorial text of Erwin Kessler, the text of the *Unsimplicity* exhibition (March 2018), the Düsseldorf residence during which Ungureanu worked on the Mogoșoaia exhibition. There are also critical texts by Ioana Iuna Șerban ("When the place is replacement") and Ioana Marinescu ("Image is Power"); this second text begins by acknowledging that "Ștefan Ungureanu's work is a kind of *eye candy* in which the sugar goes straight to the brain," as well as "the text of the gallery owner," Dan Popescu ("The artists is, *par excellence*, an enemy of life," he believes).
This is the second artists' book in Ștefan Ungureanu's career. Before this one, he published *Ant Generated Future*, in the autumn of 2017, at Pandora M. Here it is a universe that is closer to the one which generated the older work form MARe, one of laboratories, of people in "white coats" and of lower classes, working as "ants" in an "ant-hill." The book is edited by the same Ioana Marinescu who is also responsible for the introduction ("The struggle between good and evil") and an ample interview with the artist.
The sections of the work and catalog are "Ant Generated Future," "Mehr Licht," "Explosions," and "Closed Systems." They contain introductions by specialists in Ungureanu's work: Dan Popescu, Smaranda Ciubotaru, and Cristian Cojanu. In short, a larval humanity, tormented and crushed, one that accepts its condition for a noble purpose (and here enter the "boys in white," the scientists), for that luminous future ("AGF," as the artist says), a "non-pandemic" one, towards which we have been striving since the Enlightenment.

Translated by Daniel Clinci

FOTOREALISM „CU FIGURI"

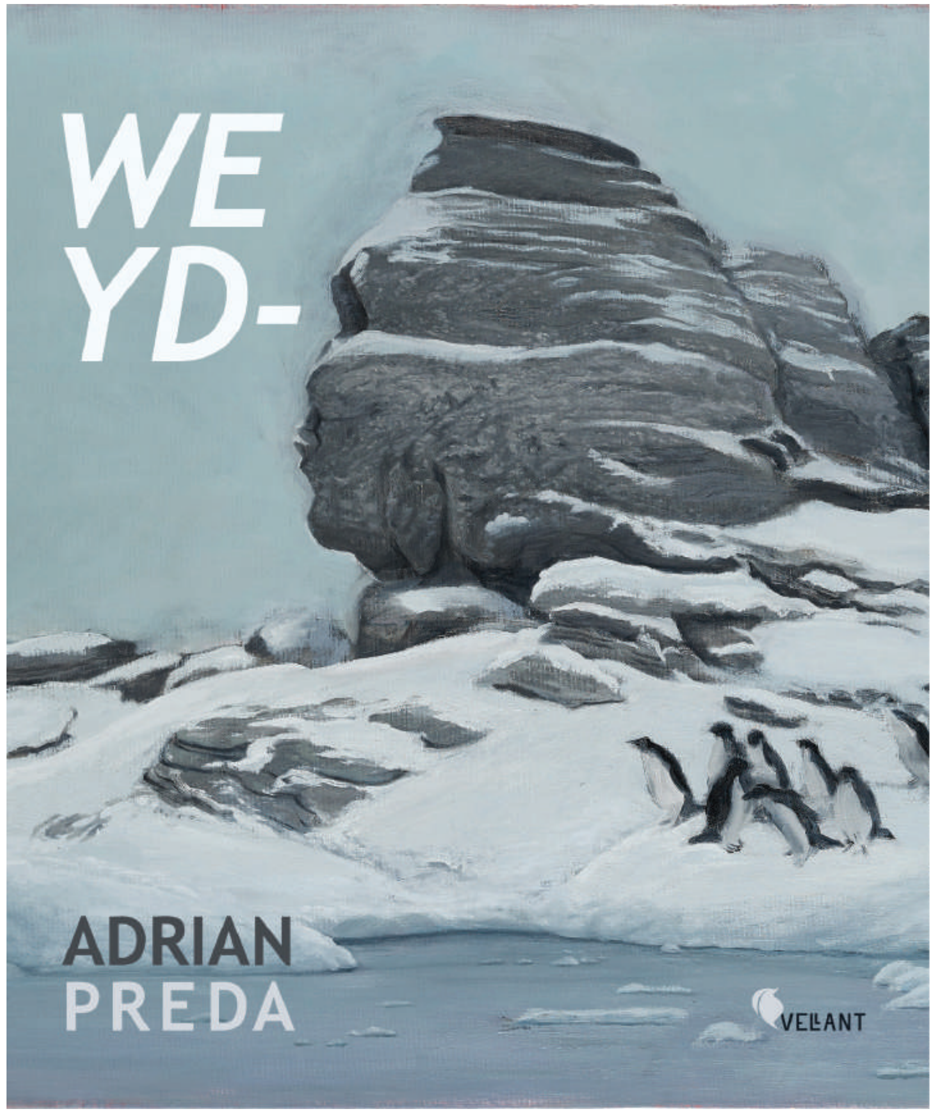
"FLASHY" PHOTOREALISM

Text: Doinel Tronaru

ADRIAN PREDA, WEYD-
Editura Vellant, 2016

WEYD-, se intitulează (ultra-)misterios volumul-album al artistului Adrian Preda, apărut la Editura Vellant în anul (atât de îndepărtat acum, în „era pandemică") 2016: o veritabilă „carte de artist", de fapt, una dintre primele de acest fel publicate de editură (au mai urmat, însă, destule). Alături de editura Pandora M, a Grupului Editorial Trei, Vellant este casa editorială care-a făcut cel mai mult pentru piața artistică românească în ultimul deceniu, din păcate în continuare zbătându-se într-un cvasi-anonimat.
Explicația ne este însă dată, „servită" repede de către realizatorii catalogului, chiar de pe coperta a patra a cărții: „weyd- = rădăcina proto-indo-europeană (PIE) a cuvintelor *a vedea, a ști*". Așadar, de la proto-indo-europeni citire, aspectul misterios al volumului este sugerat și de lucrarea de pe copertă, în care în jurul Sfinxului din Bucegi – centru (bio)energetic al lumii, după cum se știe, aflat acum pe un fel de banchiză – se strânge o „trupă" de pinguini (detaliu din lucrarea lui Preda, *Sfinxul*). În spatele unui titlu atât de misterios și căutat, se află însă un „produs" mult mai accesibil și mai simplu (în sensul bun, calitativ, al cuvintelor).
Nu-i de mirare că Preda a fost ales nu neapărat pentru a deschide, dar printre primii pentru aceste „cărți de artist", el fiind unul dintre cei mai buni și înzestrați tineri artiști post-2000 (31 de ani la momentul apariției cărții, azi merge pe 35). „Fotorealismul" său atât de atipic, ludic și ironic în egală măsură, a făcut senzație în expozițiile deschise succesiv la H'art Gallery (galeria lui Dan Popescu care l-a lansat, ca și pe Ștefan Ungureanu de altfel), apoi în „bestiariile" curatoriate pe bandă rulantă de Cristian Cojanu la H'art Appendix-ul de pe Calea Victoriei (transformat între timp în galeria 1001 arte).
Revenind la catalogul propriu-zis – o apariție veche dar „perenă", deja un fel de „clasic" –, acesta se bucură de coordonarea de proiect a Mihaelei Cîrjan, iar autorii textelor efective sunt criticul și istoricul de artă Valentina Iancu și... Adrian Preda *himself* (aceștia doi sunt implicați și în „concepția grafică" a albumului). Traducerea textelor este semnată de Ioana Iuna Șerban (curatoare și expert la Muzeul de Artă Recentă – MARe), iar printre autorii fotografiilor lucrărilor găsim nume foarte cunoscute: Andrei Moroșan, Toth Julay, Alexandru Davidian, George Anghelescu, Gheorghe Rasovszky, Alexandru Paul.
Catalogul debutează, sub titlul „Șipot" / „Spring", cu o serie de desene și lucrări aparent „naive", dar ele constituie, de fapt, cheia pentru ceea ce urmează, pentru introducerea în imaginarul „animalier" al lui Preda. „Adrian Preda – Natura sintetică" se intitulează textul introductiv al Valentinei Iancu, iar această opoziție

WEYD- is the (ultra-)mysterious title of artist Adrian Preda's album, published at Vellant in the (so distant now, in the "pandemic age") year 2016, a true "artist's book," actually, one of the first of its kind published by this publisher (a lot more followed). Together with publishers Pandora M and Trei Group, Vellant is the publishing house that contributed the most to the Romanian artistic market in the last decade, even if it unfortunately is still quasi-anonymous.
The explanation is offered or "served" quickly by the editors of the catalog, on the back cover: "weyd- =Proto-Indo-European root of the words *to see, to know*." Thus, from the Proto-Indo-Europeans, the mysterious aspect of the book is also suggested by the work on the cover, in which around the Sphinx of Bucegi – notorious (bio) energetic center of the world, presented here on a kind of ice sheet – gathers a "troop" of penguins (detail from Preda's work *Sphinx*). Behind such a mysterious and carefully selected title there is a "product" that is much more accessible and simpler (in the good sense of the words).
It is obvious that Preda was selected among the first to publish these "artists' books" because he is one of the best and most gifted young artists post-2000 (he was 31 when the book was published, now he will turn 35). His atypical, ludic, and ironic "photorealism" became the sensation of the successive exhibitions opened at H'art Gallery (Dan Popescu's gallery, the one who launched him, as well as Ștefan Ungureanu), and in the "bestiaries" curated by Cristian Cojanu at H'art Appendix on Calea Victoriei (in the meantime it became 1001 Art Gallery).
The catalog – an old, but immortal item, a kind of "classic" – was coordinated by Mihaela Cîrjan, and the authors of the various texts are art historian and critic Valentina Iancu and... Adrian Preda himself (these two were involved in the graphic design of the album. The translation of the texts was done by Ioana Iuna Șerban (curator and expert at the Museum of Recent Art – MARe), and among the authors of the photographs of the works we find famous names such as Andrei Moroșan, Toth Julay, Alexandru Davidian, George Anghelescu, Gheorghe Rasovszky, Alexandru Paul.
The catalog begins, under the heading "Șipot"/ "Spring," with a series of drawings and apparently "naïve" works; however, they are actually the key for what comes next, for the introduction into Preda's "animal" imagery. "Adrian Preda – synthetic nature" is the introductory text by Valentina Iancu, and this opposition in the title already says everything. Moving on, the cycles that are reproduced here – *Fashion Prey*, *Golf club*, *Synthetic Realism*, and so on, including the famous series *Truck*



din titlu spune (deja) totul. În continuare, ciclurile de lucrări reproduse care se succed – *Fashion Prey*, *Golf Club*, *Realism sintetic*, *and so on*, inclusiv celebra serie *TIR cu boi* – sunt introduse de textele proprii (în română și în engleză) ale artistului. Preda își explică opera și face, într-un fel, serviciul de auto-curatoriere, ceea ce știm că artiștilor le reușește rar, dar în cazul de față funcționează.
Răsfoirea acestui album este o încântare, atât pentru calitatea artistică propriu-zisă a lucrărilor, cât și pentru modul în care reproducerile sunt puse în pagină (spațios și aerisit). „Fotorealismul", în general animalier (zebre, pinguini, maimuțe și alte animale exotice „zburdă" în voie prin aceste pagini) al lui Preda este mereu temperat de o undă de stranietate și de insolit, de ceva care e în locul în care NU trebuie să fie. Mi-a amintit puțin de tehnica lui Tolici, dar lui Adrian Preda îi lipsește (nu că și-ar dori-o) „misterul și melancolia" induse de acela, artistul de față fiind axat mai mult pe ludic și ironie. A se vedea deja celebra serie *TIR cu boi*, pastișă postmodernă a clasicelor picturi grigoresciene.

with oxen – are introduced by the artist's own texts (in Romanian and English). Preda explains his works and does, in a way, something like a self-curation, in which artists rarely succeed, but in this case it works.
Browsing this album is a delight, both for the artistic quality of the works and also for the way in which the reproductions are laid out (in a spacious manner). Preda's "photorealism," generally inspired by animals (zebras, penguins, monkeys, and other exotic animals freely "roam" the pages), is always tempered by a wave of strangeness and novelty, by something that is where it isn't supposed to be. It reminded me a little of Tolici's technique, but Adrian Preda lacks (not that he actually wants it) "the mystery and melancholia" induced by Tolici, Preda being more focused on the ludic and the ironic, as proven by the already famous series *Truck with oxen*, a postmodern pastiche of Grigorescu's classical paintings.

Translated by Daniel Clinci

STATE OF THE ARTS

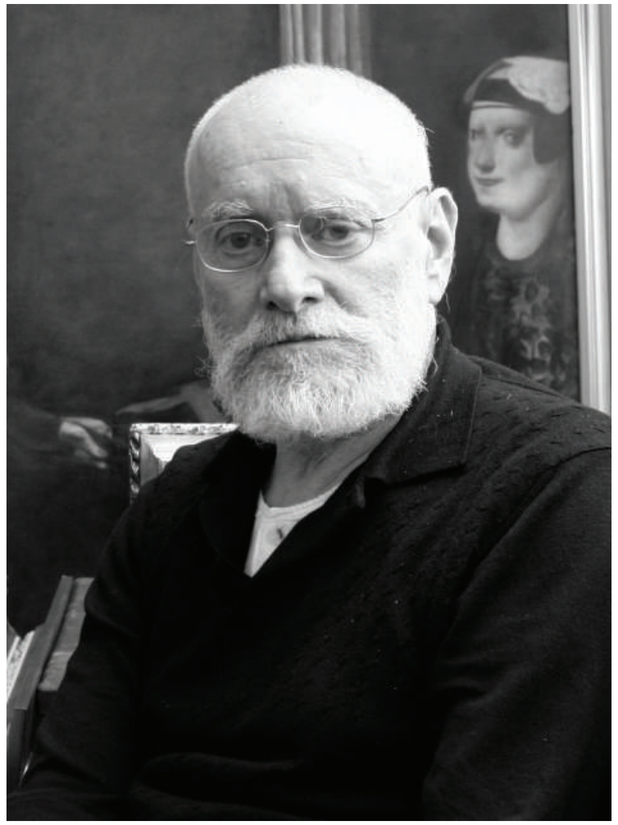
Volumul este coordonat de Ștefana Mărmureanu și Ariadna Ponta. Concept grafic: Dragoș Tudor. Consultant documentare: Olivia Nițiș.
Cartea este disponibilă în versiune electronică pe www.stateofthearts.ro și poate fi descărcată în format ebook.
Volum apărut în cadrul proiectului STATE OF THE ARTS, co-finanțat de AFCN.

O istorie a artelor vizuale românești pe bază de proiecte – un unghi provocator din care putem urmări evoluția acestui domeniu în ultimii 30 de ani. Oare cum s-ar vedea din această perspectivă – privite ca proiecte care au schimbat complet peisajul local al ultimelor trei decenii – instituțiile, organizațiile, platformele, evenimentele? Pentru public, arta plastică din România apare nu atât sub forma unei cronologii de artiști și de curente, ci mai degrabă ca o paletă de expoziții, proiecte și evenimente. De aici și necesitatea unei hărți, a unui ghid care să ne ajute să înțelegem nevoile și intențiile care au generat aceste inițiative. Să aflăm contextul larg în care au apărut și s-au dezvoltat. Să descifrăm mecanismele din spatele evenimentelor și proiectelor de artă. Aceasta este abordarea proiectului STATE OF THE ARTS, iar materialele adunate în urma procesului de documentare și selecție se regăsesc în volumul bilingv omonim.
Am încercat să identificăm o parte dintre cele mai relevante organizații și proiecte care au influențat, într-un fel sau altul, ultimii 30 de ani. Este vorba de un demers istoric, de reconstituire, fără intenții de evaluare sau clasificare. Selecția de instituții/organizații/spații de artă de toate felurile le include nu numai pe cele încă active astăzi, ci și o serie de proiecte care au fost întrerupte, dar a căror contribuție rămâne relevantă. Materialele informative reunite în volum sunt organizate pe trei secțiuni: #1 INSTITUȚIE. EVOLUȚIE. ARTĂ – artistul și instituțiile. #2. IDEE. PROIECT. SPAȚIU – spații de expunere. #3. EVENIMENT. CURATOR. PIAȚĂ – arta de vânzare, arta ca eveniment. Cele trei secțiuni sunt prefațate de editoriale semnate de Magda Cârneci, Antigona Silvia Rogozea și Ioana Ciocan și completate de articolele semnate de critici și istorici de artă, curatori, organizatori de evenimente, profesioniști în domeniul artelor vizuale. Contribuțiile autorilor oferă o foarte necesară punere în context adăugând, fie prin abordări retrospective, fie prin intervenții care punctează și detaliază anumite aspecte semnificative, cadrul mai larg – artistic, social, politic și instituțional – în care trebuie privită, pentru a fi cu adevărat înțeleasă, apariția, activitatea și dispariția proiectelor din lumea artelor vizuale din România.
Articole și opinii de: Horea Avram, Luiza Barcan, Matei Bejenaru, Zoltán Béla, Andi Daisler, Silviu Dancu, Daria Ghiu, Răzvan Ion, Alexandra Marin, Ioana Marinescu, Cosmin Nasui, Adriana Oprea, George Pleșu, Pavel Șușară, Ioana Vlasiu, Lina Țărmure.

Volume coordinators: Ștefana Mărmureanu and Ariadna Ponta. Artwork: Dragoș Tudor.
Research consultant: Olivia Nițiș.
The book is available in electronic format at www.stateofthearts.ro and can be downloaded as ebook.
The volume was published as part of the STATE OF THE ARTS project, co-financed by the Administration of the National Cultural Fund.

A history of Romanian visual arts based on projects – a challenging angle from which to look at the evolution of this field over the last 30 years. What would they look like, seen from this perspective – as projects that completely changed the artistic local landscape over the past three decades – the institutions, the organizations, the platforms, the events? For today's public, the visual arts scene means not so much a chronology of artists and trends, as rather a menu of exhibitions, projects and events. That is why a sort of map, or guide is a useful tool that helps to better understand what needs and intentions lie behind these initiatives, to discover the broader context against which they appeared and developed and to learn what mechanisms prompt such art projects and events. This was the approach behind the STATE OF THE ARTS project and the materials that resulted from an extensive process of research and selection are collected in the homonymous book available in Romanian and English.
We tried to identify some of the most relevant organizations and projects that, in one way or another, influenced the past 30 years. It was a historical approach, meant to put things in perspective, rather than to rate or make evaluations. The selection of institutions/organizations/art spaces of all descriptions goes beyond those entities still active today to include a number of discontinued projects that remain relevant to this day. The information is organized around three topics: #1 INSTITUTION. EVOLUTION. ART – the artists and the institutions. #2 IDEA. PROJECT. SPACE – art spaces. #3 EVENT. CURATOR. MARKET – art for sale, art as event. The three sections are prefaced by editorials signed by Magda Cârneci, Antigona Silvia Rogozea și Ioana Ciocan and complemented by articles signed by art critics and historians, curators, event organizers, professionals in the field of visual arts. The contributions provide a very necessary contextualization by adding, either through retrospective surveys or by pointing out and detailing certain significant aspects, the broader background – artistic, social, political and institutional – against which one can really understand the emergence, growth and disappearance of visual art projects in Romania.

Translated by Ariadna Ponta



VLADIMIR ZAMFIRESCU (1936-2020)

„Orice mare artist își creează un tip antropologic propriu. Tipul antropologic al picturii lui Vladimir Zamfirescu este chipul întors, chipul care se retrage; chipul eluziv; chipul răsucit nu înăuntru, ci înspre despicătura prin care toată suferința lumii fie se scurge în afară, fie se revarsă, valuri-valuri, înăuntru. Temele lui sunt parte dintr-o cosmogonie care ar fi completă numai dacă pictorul ar fi nemuritor și ar putea picta toată eternitatea. El nu este Dumnezeu, este un interpret al nodurilor creației. Un nod este un prilej de poticnire a vieții, o problemă: lucrul de care te împiedici când mergi întins, bucuros că toate îți merg. În miezul lor care despică lumea, viețile noastre sunt făcute din poticneli, din noduri, din împiedicări: iubirea, moartea, izgonirea, crima, trădarea, tortura, frumusețea. Tablourile lui Vladimir Zamfirescu sunt priviri aruncate acestor noduri ale vieții. Deși religioase în temă, ele nu aparțin exercițiului religios."

Horia-Roman Patapievici

„Puțini sunt pictorii care trăiesc astăzi, cu sinceritate, destinul adevărat al culturii: speranțele și tulburarea ei, patetica ei descumpănire. Vladimir Zamfirescu e din această categorie; arta sa este o liturghie închinată amurgului tuturor zeilor și mai cu seamă sfâșietor de frumosului amurg al zeilor picturii. Una dintre temele picturii sale este – nu întâmplător – tocmai virtuozitatea, virtuozitatea aceea rămasă singură atunci când miturile agonizează. În numele talentului său supraabundent, Vladimir Zamfirescu poate încerca totul și poate reuși totul cu strălucire."

Andrei Pleșu

„În persoana lui Vladimir Zamfirescu, Biserica Ortodoxă

"Any great artist creates their own anthropologic framework. In Vladimir Zamfirescu's painting, this framework is the elusive, avoidant face, the profile that faces away, the turned visage that does not look inward, but towards the slit from which all of the world's suffering either pours out or overflows inside, in rippling waves. His themes are part of a cosmogony that would be complete only if the painter were immortal and spent the eternity painting. He is not God, but a mere interpreter of the intricacies and ligatures of creation. A knot represents a roadblock in life, a problem – the obstacle you stumble over on your happy-go-lucky path. At their analytical, splitting-hairs core, our lives are comprised of wavering, of faltering, of knots: love, death, exile, crime, betrayal, torture, beauty. Vladimir Zamfirescu's paintings are glimpses towards these knots of life. While religious in theme, they do not seek to be a religious endeavor."

Horia-Roman Patapievici

"Few are the painters that genuinely live the true destiny of culture nowadays: its hopes and its pitfalls, its pathetic disenchantment. Vladimir Zamfirescu is one of them; his art is a liturgy dedicated to the twilight of all gods, the painstakingly beautiful twilight of the gods of painting more precisely. One of the recurring themes in his paintings (and not by chance) is virtuosity, that lonely, lingering prowess that endures when myths are aching. In the name of his overflowing talent, Vladimir Zamfirescu could try everything and would be able to brilliantly achieve anything."

Andrei Pleșu

"With Vladimir Zamfirescu's passing, the Romanian Orthodox Church has lost (hopefully not forever) an exceptional icon-maker, perhaps the most gifted out of all those who dared explore the mystery of *theandrikos* head-on in recent times... Luckily, the Grace of icon-maker Vladimir was soon integrated by the abstruse medium of culture... Thus, image culture was enriched with the tone of a striking painterly creation, subliminally haunted by the unparalleled spirit of the icon. Behold the obscure origin of the frayed morphologies and noble sfumatos that Vladimir Zamfirescu's art had been presenting for years."

Sorin Dumitrescu

"Just outside the mannerist space, neighboring El Greco, is where Vladimir Zamfirescu feels truly free. His itinerary also traces the baroque philosophy of chiaroscuro, the

De la stânga la dreapta: *Sebastian*, ulei pe pânză, 160 x 110 cm, 2000; *Sărutul*, ulei pe pânză, 160 x 110 cm, 2005; *Flagelarea*, ulei pe pânză, 160 x 110 cm, 2001. Credite foto Nicu Ilfoveanu și Bogdan Bordeianu.

From left to right: *Sebastian*, oil on canvas, 160 x 110 cm, 2000. *The kiss,* oil on canvas, 160 x 110 cm, 2005. *Flagellation,* oil on canvas, 160 x 110 cm, 2001. Photo credits Nicu Ilfoveanu and Bogdan Bordeianu.

Română a pierdut (poate nu pentru totdeauna) un iconar de excepție, poate cel mai dăruit dintre toți cei care s-au încumetat în vremuri recente să abordeze frontal misterul expresiei teandrice... Din fericire, harisma iconarului Vladimir a fost repede preluată de mediul prolix al culturii... Cultura imaginii s-a îmbogățit astfel cu timbrul unei creații picturale insolite, bântuită subliminal de duhul inconfundabil al icoanei. Iată originea tainică a morfologiilor efilate și a nobilelor sfumato-uri cu care, ani în șir, ne-a deprins arta lui Vladimir Zamfirescu."

Sorin Dumitrescu

„În afara spațiului manierist, din vecinătatea lui El Greco, acolo unde Vladimir Zamfirescu se simte pe deplin liber, itinerariul său mai cuprinde filosofia barocă a clar-obscurului, caligrafia suavă și angelică a elenismului, grafia pură a picturii nordice, din specia Cranach-Holbein, senzualitatea lascivă a simbolismului și pe cea sangvină a expresionismului, pentru ca finalmente să ajungă, în albul imaculat al unui reflex suprematist, în care austeritatea misticului și polemica lui Malevici cu materia cromatică se întâlnesc inevitabil."

Pavel Șușară

„Arta este descoperirea realului, «starea de punere de sine în operă a realului ființării întru adevăr», lucrare cu atât mai anevoioasă cu cât eul se ascunde în el însuși pentru a se căuta perpetuu în trecut, prezent ori viitor. Opera stă astfel în doi timpi metafizici, al treilea rămânând să fie simultan și martor prezent făpturii."

„Pânzele pe care le pictez sfidează obsesia originalității. Într-o civilizație a computerului, omul își pierde ființa din pricina inventivității care îl depășește."

Vladimir Zamfirescu

suave and angelic calligraphy of Hellenism, the pure graphics of Northern painting of the Cranach-Holbein variety, the lascivious sensuality of symbolism and the blood-red eroticism of expressionism, only to finally reach the immaculate white of a Suprematist reflex, where mystical austerity and the polemic of Malevich with chromatic matter inevitably meet."

Pavel Șușară

"Art is the discovery of reality, 'the state of transposing into oeuvre of the reality of Being into Truth,' a work all the more difficult as the ego hides into oneself in order to perpetually seek itself in the past, present, or future. Thus, the oeuvre is placed within two metaphysical times, the third remaining at the same time a present witness of creation."

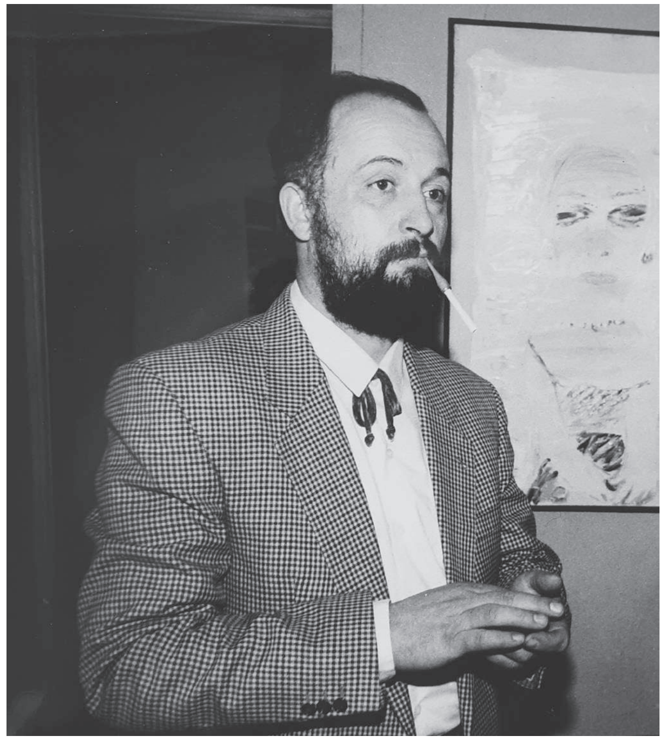
"The canvasses I paint defy the obsession of originality. In a computer civilization, man is losing his being because of the inventivity that surpasses him."

Vladimir Zamfirescu

Translated by andra nikolayi

RUSU GRIGORIAN (1950 - 2020)

Text: Cătălin Davidescu



Sunt ceva ani de când am început să gândesc altfel despre oamenii dragi care pleacă. Probabil este vârsta, sau propriile mele temeri nemărturisite, poate nici măcar gândite. Cert este însă refuzul meu organic de a-i trece în neființă, într-o categorie unde substanța materială a existenței lor nu mai poate fi cuantificată. Înțeleg că este un mod de a-mi sublima realitatea, dar o fac conștient pentru a le perpetua existența/coexistența împreună cu mine și cu un prezent căruia eu încă îi aparțin. Aceeași reacție am avut-o când am aflat că bunul și vechiul meu prieten, Rusu Grigorian, a plecat. Anul trecut, în vară, ne-am văzut ultima dată. Bănuiam că timpul, distanța, nu o să ne mai dea răgazul să ne revedem, așa că, fără să ne spunem vorbe inutile, ne-am retrăit în liniște acele clipe frumoase care încarcă orice prietenie adevărată. Faptul că plecase demult din Craiova, că trăia de peste două decenii la New York, nu a însemnat pentru niciunul dintre noi că ne înțelegeam mai greu. Păstrasem aceeași lungime de undă pe care nici provinciile și nici izolările fiecăruia dintre noi nu reușiseră să o estompeze. Împărtășeam teritoriul comun al unor valori în spiritul cărora ne formasem iar distanța sau diferența de notorietate nu era decât un amănunt de care nu ne-am împiedicat niciodată.
Doar împreună participasem, la începutul anilor '90, la Sibiu, la un simpozion făcut de Liviana Dan, despre „Provincie și provincialism", unde cu toții realizasem că provincia este o amărâtă stare de spirit, indiferent de meridian. În ceea ce-l privește, se decisese să plece din Craiova pentru că devenise un loc prea apăsător. Deși se bucura de recunoașterea majorității colegilor de breaslă, a generațiilor de elevi pe care îi formase la Liceul de Artă din oraș, a multor nume sonore de artiști, care îi propuneau să vină la București, simțea că este timpul să aibă și o altă experiență. Destinul i-a scos în cale America, cu ceea ce era mai important din ea, New York-ul. A fost o provocare pe care și-a dorit-o cu toată ființa lui (s-a lăsat chiar și de fumat) iar gesturile meschine ale unora dintre concitadini l-au determinat să nu aibă regretul acestei opțiuni radicale. În toată acea perioadă premergătoare plecării sale ne întâlneam foarte des, aproape zilnic, motiv pentru care îmi permit să fiu atât de ferm în afirmații.
De fapt, plecarea lui ne-a schimbat amândurora destinul pentru că, la rândul meu, hotărâsem să plec dintr-un loc unde devenisem incomod pentru a-mi încerca destinul ca freelancer. Nu prea știam atunci ce înseamnă, dar intuiția de a ne despărți, eu mai „soft", el hotărât și fără regrete, de vechile noastre vieți, acum știu că a fost cea corectă.
O sumară rememorare a activității sale este necesară mai ales pentru că, după emigrare, a fost ținta unor grave deformări de imagine din partea celor care nu i-au acceptat verticalitatea, considerând-o o simplă aroganță.

It's been a few years now since I started changing the way I think about my dear departed friends and loved ones. It might be something that comes with age, or my own unspoken, unthinkable fears. The only certainty is my refusal to see them as gone, as part of a category where their material existence cannot be quantified anymore. I understand it's a way of sublimating my reality, but I'm consciously making the effort to perpetuate their (co)existence alongside me and the present in which I still belong. I had the same reaction when I found out my dear old friend Rusu Grigorian had passed away. We've last seen each other last year, during the summer. I had a feeling that time and distance would not allow us to see each other again, so we then silently relived those precious moments that come with true friendship, without relying on any sappy words. His leaving Craiova a long time ago and living in New York for over two decades didn't seem to have affected our relationship. We were still on the same wavelength, a link that neither small town living nor our own anxieties managed to alter. We had the common ground of shared values that shaped us and the distance or our difference in status and notoriety were details that never interfered with our friendship.
It was him that accompanied me in the early '90s to a symposium on small towns and the peripheral ethos, organized by Liviana Dan in Sibiu, where we all came to the conclusion that small towns are just a miserable state of mind, regardless of coordinates. In his case, he decided to leave Craiova because he was growing increasingly weary with the city. He was ready for a change, despite his colleagues' approval, the classes of students he formed at the local High School of Fine Arts, and the number of accomplished artists who were inviting him to move to Bucharest. Destiny pointed him towards America and its greatest gem, New York City. This was a challenge he wanted with all his being (going as far as to quit smoking) and the petty gestures of some of his peers made his bold choice all the more clear. We'd been seeing each other a lot during the time before his departure, almost daily, which is why I am so firm in my statements.
His departure changed both of our destinies, as I myself was considering leaving the place that had become increasingly hostile to try my luck as a freelancer. We didn't know it at the time, but our decision to part ways, one more determined than the other in our choice of leaving behind our old lives, has been the right one.
I find a brief listing of his accomplishments necessary, especially since his image has been gravely distorted by people who interpreted his sense of virtue as arrogance after he left the country.

Născut în anul 1952, în comuna Baba Ana din județul Prahova, Rusu Grigorian absolvă Academia de Arte „Nicolae Grigorescu" din București în 1980, fiind repartizat la Liceul de Artă din Craiova, unde va rămâne până la plecarea sa definitivă din țară.
În acest răstimp de aproape două decenii, va avea o activitate susținută, deschizând expoziții personale la București, Cluj, Craiova, Constanța. În perioada 1980-1998 participă la manifestările Atelierului 35 din Craiova, care, în perioada anilor '80, a fost unul dintre cele mai importante centre artistice ale generației, dar și la numeroase expoziții naționale și internaționale, printre care Bienala de la Veneția (1989), Bienala de la São Paulo (1990). După 1990, este ales președintele Filialei UAPR din Craiova și, ulterior, până în 1996, când își dă demisia din învățământ, este director al Liceului de Artă din Craiova. În 1998 emigrează în America, unde se stabilește la New York. Calitățile sale manageriale dar și cele artistice îl fac să devină, într-un timp relativ scurt, director artistic la o importantă firmă de design din New York, unde va coordona activitatea unei numeroase echipe de artiști, designeri și arhitecți. Concomitent cu această activitate își continuă și munca de pictor, reușind să deschidă câteva expoziții al căror succes s-a materializat în preluarea și reprezentarea operei sale de către o cunoscută galerie newyorkeză, Island Weiss Gallery.
În ultimele două decenii, prezența sa în spațiul artistic românesc a fost, din păcate, aproape inexistentă. O expoziție retrospectivă, organizată de Muzeul de Artă Râmnicu-Vâlcea (2012), unde există un important fond de lucrări ale sale, precum și selectarea sa în cadrul expoziției *Artistul și puterea. Ipostaze ale picturii 1950-1990*, nu reușesc să contureze personalitatea acestui important reprezentant al generației '80.
Faptul că după o perioada lungă petrecută în S.U.A. lucrările păstrează aceeași structură abstract-expresionistă, a cărei singură nuanțare constă într-o „înseninare" a paletei, care devine mai blândă, este un semn că ecartul de imagine dintre Est și Vest, care ne-a tot complexat mai bine de un secol, este acum istorie, consistența și calitatea imaginii sunt cele care dau credit demersului.
Formula stilistică de maturitate a lui Grigorian Rusu mărturisește constanța preocupărilor sale, nu în sensul unei autopastișe, ci al aprofundării dialogului cu sine. Articularea stărilor de spirit, marcate inițial de neliniști identitare, a fost urmată de un sentiment de eliberare atunci când ființa sa a decis să nu mai poarte povara. Acum când timpul care i-a fost dat s-a oprit, continuă cel al operei.

Rusu Grigorian was born in 1952 in Baba Ana, Prahova County. He graduated from the Nicolae Grigorescu Art Academy in Bucharest in 1980 and was assigned a teaching position at the High School of Fine Arts Craiova, where he would remain until his move abroad.
During this time, he had an active artistic career, with solo shows in cities like Bucharest, Cluj, Craiova, and Constanța. Between 1980 and 1998 he contributed to numerous events at Atelier 35 Craiova, one of the most important art institutions of the '80s, as well as exhibiting in various national and international exhibitions, including the Venice (1989) and São Paulo (1990) Biennials. After 1990, he was elected president of the Craiova chapter of the Romanian Artists' Union and was the director of the High School of Fine Arts Craiova until 1996, when he stepped down from his education position. He moved to the United States in 1998 and settled in New York. His managerial and artistic qualities quickly led to an artistic director position at an important design firm, working with various teams of artists, designers, and architects. He continued to paint during this time, having a few successful shows that resulted in his work being represented by the reputed Island Weiss Gallery. Unfortunately, his presence in the Romanian art space has been almost nonexistent during the past couple of decades. A retrospective show organized by the Râmnicu-Vâlcea Art Museum, which owns a significant part of his works, in 2012 and his participation in the group show *Artistul și puterea. Ipostaze ale picturii 1950-1990* [*The Artist and Power. Aspects of painting 1950-1990*] the same year fail to capture the full extent of his personality, especially since he was such a key piece of the '80s generation.
The fact that his work retains the same abstract-expressionist language, with a slight brightening and softening of his palette, even after a long sojourn in the United States, proves that only the quality and consistency of the image is what validates one's work and that the great East versus West divide that has been crippling us for over a century is now history.
The stylistic choices in Rusu Grigorian's later work attest to his sustained interests, not as self-parody but as a deepening self-reflection. An identity anxiety in expressing his states of mind was followed by a liberating feeling once his being decided to stop caring for the burden. When his given time ran out, the one of his work endures.

Translated by andra nikolayi

gra
phic
art
18–30.10.'20
GRAFICA ROMÂNEASCĂ 2020
ROMANIAN GRAPHIC ART 2020
București – Galeria Căminul Artei
Bucharest – Căminul Artei Gallery
Uniunea Artiștilor Plastici din România

INFO ART

GALERIILE U.A.P DIN ROMÂNIA Septembrie - Decembrie 2020

ALBA IULIA
GALERIA DE ARTĂ A MUNICIPIULUI ALBA IULIA
Str. 1 Decembrie, 1918, bl. M1

Expoziție personală de pictură
Artist: Bianca Ioana Bogdan
Curator: Ana Pantea

5.09 – 1.10. 2020

Ana Portrete
Artiști: Ana Maria Ariciu, Ana Pantea
Curator: Diana Țuculescu
2.10 – 2.11. 2020
AFIS IN FOLDER - afis octombrie Galeria de Artă

Expoziție de Artă Sacră
Artiști: Ana Muntean Jilinschi, Angela Petruța
Curator: Andrei Mușat
2.11 – 29.11.2020

MUSEIKON
Str. Unirii, nr. 3, Alba Iulia, website: http://www.museikon.ro/
Expoziție de Artă Sacră
Artiști : Colecția de Artă Sacră Museikon
Curator: Daniela Burnete
2 - 4.10.2020

ARAD
GALERIA NATIONALA DE ARTA DELTA
Strada Mihai Eminescu 2, Arad

Salonul Anual de Arte Vizuale
Artiști: Adrian Sandu, Adriana Chiriță, Alfred Hamm, Anamaria Móré Sághi, Anamaria Șerban, Andrei Hedea, Camil Păcurar, Celus Ciobanu, Cosmin Moldovan, Cristian Ștefanovici, Dan Gherman, Delia Brândulescu, Diana Serghiuță, Dorothea Căilean, Dumitru Paina, Dumitru Șerban, Edith Cociuba, Elena Boțan, Elena Stoinescu, Eliana Ștefanovici, Elisabeta Britich, Eva Györfi, Gyöngyi Fodorean Pasztor, Hajnalka Siska-Szabó, Ina Sabău, Ioan Kett Groza, Iosif Stroia, Laurian Popa, Linda Barkasz, Liviu Leonte, Luca Popa, Lucia Cristea, Margareta Simo, Maria Furnea, Maria Odry, Michael Wieczorek, Mihai Păcurar, Nicolae Popa, Ondina Turturică, Onisim Colta, Sofia Klemenco, Vasile Sandu, Zoe Szucs Eisele și Zoltan Steinhübel.
07 - 30.10.2020

GALERIA ALFA ARAD
B-Dul. Revoluției Nr. 90, Arad

Exerciții de imaginație
Artist: Liviu Leonte
2-20.10.2020

BACĂU
GALERIA FRUNZETTI
Str. N. Bălcescu nr.12, etaj

“Izolart” – Expoziție de grup: pictură, grafică, obiect
Curator: Gheorghe Zărnescu
06.11 – 30.11.2020

GALERIA „NOUĂ”
Str. N. Bălcescu nr.12, parter
“Izolart” – Expoziție de grup: pictură, grafică, obiect
Curator: Gheorghe Zărnescu
06.11.2020 – 30.11.2020

Nicoleta Cărare - “Radiografii decorative”
Expoziție personală de pictură
Curator: Iulian Bucur
04.12.2020 – 31.01.2020

BRĂILA
GALERIA DE ARTĂ BRĂILA
Piața Traian nr. 2, Brăila

„Suntem!” - Expoziție de grup a membrilor filialei brăilene.
Curatori: Gh. Mosorescu, Cristian Radu
05.09. - 15.10.2020

„Pandemonium Carnaval”
Sorinel Cârestiuc
„Peregrinări dincolo de coperți”
Maricica Cârstiuc
17.10. - 03.11.2020

„2000#20ART”
Expoziție de grup filiale (Brăila, Galați, Focșani)
Curator: Tudor Șerban
05.11. - 03.12.2020

„Salonul annual al artiștilor brăileni”
Expoziție de grup a membrilor filialei brăilene.
Curator: Gh. Mosorescu
02.12.2020. - 01.2021.

PALATUL CULTURII “TEODOR COSTESCU” DROBETA TURNU SEVERIN, SALA “GH. ANGHEL”
„Confesiune – Gheorghe Mosorescu”
10.09.2020 - 01.2021.

FILARMONICA “LYRA” – GEORGE CAVADIA” BRAILA
„Pasteliuru - Gh. Mosorescu”
24.09. - 12.2020.

BUCUREȘTI
ATELIER 35
https://www.facebook.com/atlier35

“My Life Coach Insisted on 90 Days of Self-Love”
Artiști: ccrocodile tearss, George Crîngașu, Nicoleta Mureș, Daniela Pălimariu, Matthias Pitscher, Mădălina Zaharia
25.09 – 26.11.2020

“Les Fables de la Nuit”
Artist: Gabriel Stoian
Curator: Horațiu Lipot
3.12.2020 – 20.01.2021

GALERIA „CĂMINUL ARTEI” CENTRUL ARTELOR VIZUALE (CAV)
Str. Biserica Enei, nr. 16, parter– etaj,

“DOI SPRE ZECE” = 2 + 10
Artiști: Gheorghe Caruțiu și Daniela Țurcanu, Gabriela Pîrvuleț-Aramă, Dorin Barbu, Mihaela Dobrin, Roxana Dumitru, Aneta Fătu, Lacme Ifrim, Alexandra Maciac, Ioana Maier, Mihaela Curea-Roca și Cristina Tudorache

Întâmplări din timpul meu
Artist: Vasile Pop-Negreșteanu
2-15.09.2020
Laborator interior 2
Curatori: Beti Vervega si Ileana Stefanescu
17.09. - 01.10.2020.

D U A L I T Y | expoziție de pictură și sculptură |
Artiști: Decebal CRĂCIUN și John PÂRVA
Curatori: Marius Barb, Torino Bocaniciu
05.10.2020

”Corp_A: inițiativa”
Artiști: Alexandru Mărginean, Emil Mica, Gruia Rotariu și Adrian Șerbănescu.
06-19.12.2020

GALERIA „CAV MULTIMEDIA”
Str. Biserica Enei, nr. 16, parter– etaj, www.facebook.com/CAVbucharest

“If your species disappears, clap your hands”
Artistă: Antonia Corduneanu
25.09 – 9.10.2020

“Edge Runners”
Artiști: Vlad Brăteanu, Antonia Corduneanu, Tudor Ciurescu, Giulia Crețulescu, ccrocodile tearss, Lucian Hrisav, Pandele Pandele, Ștefan Tănase, Ovidiu Toader, RGBastler (Andreea Vlăduț, Florine Mougel)
15.10 – 5.11.2020

“My Solo Group Show 5”
Artiști: Razvan Nastase, Luca Florian, Andreea Albani, Ioana Marsic, Radu Pandele, Stefan Ungureanu, Lucian Hrisav, Andrei Tudoran, Albert Kaan
15.11 – 4.12.2020

GALERIA „GALATEEA” CONTEMPORARY ART.
Calea Victoriei nr.132, sector 1, http://www.galeriagalateea.blogspot.com, www.galateeagallery.com

„Together”
Artiști: Christa Zeitlhofer (Austria), Andreea Badragan, Cristina Bolborea, Mana Bucur, Gherghina Costea, Maria Cioată, Gheorghe Crăciun, Judit Crăciun, Gloria Gratti, Ovidiu Ionescu, Lucia Maftei, Nicolae Moldovan, Cara Olteanu, David Olteanu, David Leonid Olteanu, Titus Răzvan Popa, Ilie Rusu, Marius Stanciu, Iulian Vîrtopeanu, Gavril Zmicală.
Curator:Mónika Pădureț
Coordonatori: Cristina Popescu Russu și Gherghina Costea
15.07 – 3.10.2020
„a l b a s t r u”
Expoziție de grup
Artiști: Arina Ailincăi, Elena Amariei, Andreea Badragan, Cristina Bolborea, Gherghina Costea, Gheorghe Crăciun, Judit Crăciun, Anca Vintila Dragu, Cătălina Gavriliță, Carmen Daniela Ioniță, Lucia Lobonț, Elena Pîrvu, Cristina Popescu Russu, Matei Siminic, Ana Maria Stroie, Adina Toader
Curatori: Aniela Ovadiuc, Lucia Lobonț
08.10. – 04.11.2020

„Bd. Mamaia 298-300”
Artiști: Aurel Bulacu, Eugen Raportoru, Florin Stoiciu, Eusebio Spînu, Lavinia-Ioana Streinu
Curator: Gheghina Costea
Coordonator: Eusebio Spînu
09.11.-06.12.2021

GALERIA ORIZONT
www.artedecorativebucuresti.com
www.artedecorativebucuresti.wordpress.com
Bulevardul Nicolae Bălcescu 23A
„Ambient/Obiect 3”
Expoziție on-line de artă decorativă
Artiști: Ioana Avram, Maria Băndărău, Andreea Bițulescu, Marijana Bițulescu, Relu Bițulescu, Dan Botezan, Vlad Cioroiu, Marian Gheorghe, Cristina Iliescu, Bogdana Iliescu, Claudia Mușat, Ruxandra Papa, Dan Popovici, Radu Popovici, Cristina Popescu Rusu, Ioana Stelea, Romana Țopescu
Curatori: Marian Gheorghe, Relu Bițulecu
06. – 30.09.2020

„Vasile Dobre și invitații”
Expoziție de tapiserie, pictură și sculptură
Artiști: Vasile Dobre (tapiserie), Grigore Minea (sculptură), Dinu Mihai Fălcoianu, Rodica Ion, Geanina Ionescu (pictură)
Curatori: Mihai Precup, Ana-Maria Măciucă
10.09 – 23.09.2020
„Tangente / Grup Six T/ 2020”
Expoziție de artă textilă
25.09. - 23.10. 2020
Artiști: Marijana Bițulescu, Gabriela Cristu, Daniela Frumușeanu, Maria Negreanu, Agatha Pricopescu, Mariana Voicu Grumăzescu

„New Entries”
Artiști: Carmen Copoceanu, Carmen Cosma, Dana Dincă, Anca Dragu, Laura Greaca, Livia Greaca, Tudor Matache, Irina Mihăilescu, Maria Panțur, Ioana Stelea
28.10 – 09.11.2020
Afis in folder - 4. New entries

„Memoria spațiului” / Miniatura Textilă în cadrul Salonului Național de Artă Contemporană 2020”
Expoziție națională de miniatură textilă
Curatori: Marijana și Relu Bițulescu
Noiembrie 2020

GALERIA „SIMEZA”
B-dul Magheru nr. 20, sector 1, www.simeza.blogspot.com

„Chipuri din Ape”
Artistă Elena Surdu Stănescu
1- 15.09.2020

„Sculptură + Pictură”
Artist: Cătălin Geană
17 – 30.09.2020

„Desene 1979-2020”
Artiști: Csehi Peter, Mircea Muntenescu, Casia Csehi
Curator: Marilena Preda Sânc
3 – 13.10.2020

„My Way”
Artist: Ilie Chioibaș
17 – 31.10.2020

„Sculptura, Desen”
Artist: Doru Drăgușin
1- 17.11.2020

SNAC 2020
Curator: Anca Boeriu,
24.11 – 7.12. 2020

CONSTANȚA
MUZEUL DE ISTORIE NAȚIONALĂ ȘI ARHEOLOGIE CONSTANȚA
Piața Ovidiu nr. 12,
Expoziție de pictură, dedicată Zilelor Culturii Aromâne
17-18.10.2020

MUZEUL DE ARTĂ CONSTANȚA
Bulevardul Tomis nr. 82-84, Constanța

„MAESTRUL ȘI DISCIPOLUL"
Artiști: Nicolae Săftoiu, Ion Drăghici
11.09. – 18.10.2020

CRAIOVA
GALERIA ARTA
Calea Unirii, nr.12, www.uapcraiova.go.ro

„PEISAJ" .
Artist: Virgiliu Dan Dimulescu
1- 15.09. 2020

16.09 – 30.09 | DRAGOȘ COSTEL GORGORIN

01.10 – 15.10 | NOAPTEA ALBĂ A GALERIILOR, CRAIOVA #2019

16.09 – 31.09 | CĂTĂLIN DAVIDESCU, EMIL BĂNUȚI

01.11 – 15.11 | MARCEL DUȚU (Râmnicu Vâlcea)

16.11 – 30.11 | AQUAREL GRUP

01.12 – 15.12 | SALONUL DE ARTĂ AL U.A.P.R. CRAIOVA

16.12 – 31.12 | DAN NICA

MUZEUL DE ARTĂ CRAIOVA
Calea Unirii, nr.15

"Lorem ipsum"
Artist: Darie Dup
Curator: Horea Avram.
18.09. – 1.11.2020

"Constantin Flondor - se compară ..."
Curator: Cătălin Davidescu
06.11.2020 – 28.02.2021

DEVA
GALERIA NAȚIONALĂ DE ARTĂ „FORMA"
Bulevadrul Decebal, nr.8
https://www.facebook.com/UAPR-Deva-616871935082734

Expoziția Națională de Arte Vizuale UVERTURA
Artiști: Rodica Ailincăi, Gheorghe Anghel, Ion Anghel, Cezar Atodiresei, Vlad Aurel, Maria Balea, Marius Barb - Barbone, Cătălin Bălescu, Titus Blaj, Marcel Bunea, Adriana Cănija Popa, Dan Cîrjoi, Viorel Cosor, Decebal Crăciun, David Dan, Gheorghe Dican, Aurel Dumitru, Suzana Fântânariu, Constantin Flondor, Dan Gavriș, Rodica Ghilea, Gyarmathy János, Ana Iancu, Cristina Iliescu, Petru Lucaci, Laurențiu Midvichi, Ovidiu Munteanu, Gheorghe Mureșan, Alina Nealcoș, Liviu Nedelcu, Bogdan Negoiță, Doina Nelega, Marius Olariu, John Pîrva, Ștefan Pelmuș, Alexandru Podea, Andreea Poenar, Gheorghe Pogan, Florica Prevanda, Eugen Raportoru, Doina Reghiș Ionescu, Mircea Roman, Andrei Rosetti, Ana-Maria Rugescu, Adrian Valentin Samson, Flavian Săvescu, Sorin Scurtulescu, Mădălina Stan, Eva SÜTŐ, Kalman Sztrharszky, Ile Ștefi (Ileana Ștefănescu), Ioan Șeu, Ion Tămâian, Alina Teleman, Ioan Tengheru, Vasile Tolan, Mirela Trăistaru, Horia Trânc, Beti Vervega
Curatori: Torino Bocaniciu, John Pârva
31.08 – 15.11.2020

ARTICULĂRI SPECTRALE
Artist: Marcel BUNEA
17.11 – 17.12.2020

MUZEUL CIVILIZAȚIEI DACICE ȘI ROMANE DIN DEVA

Artă Plastică Contemporană din România, ediția a II a
Curatori: Ami Vasilescu, Horia Gherghină

FOCȘANI
GALERIILE DE ARTĂ FOCȘANI
Bulevardul Unirii nr. 61, Focșani, jud. Vrancea
Salon de toamnă al Uniunii Artistice Plastice, Filiala Vrancea,
Artiști: Elena Bîrhală, Laura Dumitru, Laura Dascălu, Istvan Nagy, Ștefan Dumitru, Rodica Gherghinoiu, Viorica Oana Kalany, Adrian Munteanu, Liviu Nedelcu, Laurențiu Nistor, Laurențiu Păun, Elena Stoiciu, Monica Turcu, Monica Voicu.
Curator: Liviu Nedelcu
sept. - oct.2020

Expoziția Salonul Anual al Uniunii Artistice Plastice
Artiști: Mihai Chiuaru, Laura Dumitru, Laura Dascălu, Istvan Nagy, Ștefan Dumitru, Rodica Gherghinoiu, Viorica Oana Kalany, Adrian Munteanu, Liviu Nedelcu, Laurențiu Nistor, Nicolae Rădvan, Elena Stoiciu, Monica Turcu, Monica Voicu și Gheorghe Zărnescu.
Curator: Liviu Nedelcu
noi.2020

Expoziția Artă și sacralitate,
Artiști: Gheorghe Anghel, Zamfira Bîrzu, Ilie Boca, Mihai Chiuaru, Onisim Colta, Șerbana Dragoescu, Darie Dup, Marin Gherasim, Alexandru Grosu, Ion Iancuț, Liviu Mocan, Liviu Nedelcu, Silviu Oravitzan, Ștefan Pelmuș, Alexandru Rădvan, Silvia Elena Radu, Mihai Sârbulescu, Aurel Vlad, Danny Madlen Zărnescu, Gheorghe Zărnescu, Tudor Zbârnea
Curator, prezintă: Prof. dr. Univ. Constatin Prut și Liviu Nedelcu
noi. - dec.2020
Muzeul de Artă Vizuală Galați

GALAȚI
GALERIA DE ARTĂ „NICOLAE MANTU"
Bienala Națională de Artă „Camil Ressu", ediția I- sculptură, grafică, pictură
21.08 – 18.10.2020

GALERIA DE ARTĂ „NICOLAE MANTU"
„Reflection"
Artist: Roland Pangrati
6 octombrie - 18 octombrie 2020

Salonul anual de Toamnă al artiștilor gălățeni - pictură, grafică, sculptură, cu participarea a 53 de artiști
19.10 – 5.11.2020
Expoziție personală
Artist: Teodor Vișan
6 – 29.11.2020

„Duet"
Artiști: Ionel Radu, Cristian Radu
29.11 – 18.12.2020

Salonul anual de Iarnă al artiștilor plastici gălățeni
20.12.2020 – 20.01 2021

IAȘI
Galeria de Artă „N. Tonitza"
Str. A. Lăpușneanu nr. 7-9; www.uapriasi.ro

GALERIA DE ARTĂ „TH. PALLADY"
Str. Alexandru Lăpușneanu nr. 7-9, IAȘI
https://www.facebook.com/pg/Uniunea-Artistilor-Plastici-Din-Romania-Filiala-Iasi-395716443858021/photos/?ref=page_internal

„Zbor....."
Artistă: Otilia Chiriac
01 – 10.09.2020
Expoziție de pictură
Artistă: Angela Crenganiș
10 – 20.10.2020

„Între viață și vis - 77 de personalități ale culturii ieșene"
Ozolin Dușa
Prezintă: Prof. Univ. Dr. Constantin Tofan
Critic de artă: Dr. Maria Bilașevschi
20.09 – 10.10.2020

„Declic adânc superficial"
Artist: Luigi Puiu
01 – 10.11.2020

„Sub idealismul lui Jean – Baptiste - Siméon Chardin"
Artist: Mihai Coțovanu
20 – 30.11.2020

GALERIA DE ARTĂ „N. TONITZA"
Str. Alexandru Lăpușneanu nr. 7-9, Iași

„Universul minții"
Nicoleta Gaiginschi
1 – 10.09.2020

„Labyrinth"
Artistă: Angelica Mirela Pagu
10 – 20 Septembrie 2020

„Visul unei nopți de carantină/ A quarantine night's dream "
Artist: Radu Carnariu
23.09 – 08.10.2020

„The White Chair"
Artist: Adrian Moisei
01 – 10.11.2020

„Obiecte Sanitare"
Artist: Radu Carnariu
30.11 – 10.12.2020

Galeria de artă „Victoria"
Piața Unirii, nr 12, Iași

„Untitled"
Ciprian Romaniuc
01– 10.10.2020

„beyond human"
Artist: Dorin Baba
22 – 30.10.2020

„Culorile Iașului"
Artist: Ludwig Dombrowsky
01 – 10.10.2020

GALERIA DE ARTĂ „VICTORIA"
GALERIA DE ARTĂ „N. TONITZA"
GALERIA DE ARTĂ „TH. PALLADY"
Salonul anual de artă „ARTIS 2020"
Artiștii U.A.P.R. Filiala Iași
12-30.10.2020

„Crossroads. Poems of non belonging"
Artiști: Dragoș Alexandrescu, Silvia Amancei, Bogdan Armanu, Liliana Basarab, Bianca Basan, Sarah Muscalu, Andrei Nacu, Daniela Palimariu, Dan Perjovschi, Andrei Venghiac
Curatori: Lavinia German, Cristian Nae
26.10 – 10.11.2020

„Dascăl și artist"
Artiști: Geanina Andrei, Florin Batîr, Nicoleta Bida, Roxana Bliorțu, Loredana Mihaela Ceică, Ancuța Drăgoi, Sergiu Grapă, Adrian Grosari, Răzvan Horobeț, Vlad Ichim, Adelina Ionescu, Magdalena Ivan, Florența Paveliuc, Petronela Rusu, Alexandra Lubanovici, Cătălin Luca, Ioana Penelea Luca, Cristina Hreamătă Macoveiciuc, Simona Mera, Ana Maria Sandu, Maria Știrbu, Laura Ujeniuc, Georgiana Zalețchi
Coordonatori de proiect: Inspector școlar Arte, prof. Loredana Mihaela Ceică
Prof. Univ. Dr. Constantin Tofan
Referent de specialitate: Oana – Daniela Drăgoi
10– 20.11.2020

„Mă știți, pur și simplu !"
Artist: Dumitru Cristescu
20 – 30.10.2020

GALERIA DE ARTĂ „VICTORIA"
GALERIA DE ARTĂ „TH. PALLADY"

Expoziția Trienala Internațională de Arte Textilă Ediția a V–a „Texpo Art Dream"
Coordonator de poriect: Miruna Hașegan
01 – 20.12.2020

ORADEA
GALERII DE ARTĂ-REPERAJ.CETATE ORADEA

De ce trag clopotele – instantanee dintr-un context orădean lărgit Curator: Ami Barak
03.09- 04.10.2020

Salonu Anual 2020 – Recidiva
Curator dr. Ramona Novicov
06.10-29.10.2020

Art – Eco
Curator: dr. Ernyey Gyula (Budapesta)
31.10 – 26.11.2020

In progress
Curator dr. Ștefan Gaie
25.11-18.12.2020

Form Art,
Curator dr. Mihaela Tătulescu, text critic și vernisaj dr. Aurel Chiriac
19.12 – 12.01.2021

PIATRA NEAMȚ
GALERIA "LASCĂR VOREL"
Piața Ștefan cel Mare, nr.15,

"Culorile iubirii"
Artistă: Carmen Cărbunariu
1-14.09.2020

"Tradiții Valahe"
Artist: Gigel Bîrliba
15-30.09.2020

Expoziție de pictură
Artist: Gheorghe Cuciureanu
1-14.10.2020

Expoziție de pictură
Artist: Dumitru Bezem
15-31.10.2020

Expoziție de pictură
Artist: Cristinel Prisacaru
1-14.11.2020
Expoziție de pictură și lansare album
Artist: Florin Mircea Zaharescu
15-30.11.2020

Salonul de iarnă
Curator: Ștefan Potop
1-31.12.2020
PITEȘTI
GALERIA DE ARTĂ „METOPA"

Pța. Milea Vasile Gen. 4, Pitesti
"Mare"
Artist: Ion Pantilie
Curator: Daniel Preduț
5-19.10.2020

"Poveștile hârtiei"
Artistă: Ruxandra Socaciu
26.10 – 8.11.2020

„Balada merelor de Argeș"
Artist: Ion Aurel Gârjoabă
31.08-20.09.2020

„Penițe"
Artist: Cristian Sima
21.09-10.10.2020

„2+1"
Artiști: Gheorghe Dobrică, Șerban Popescu, Preduț Daniel
16-30.11.2020

PLOIEȘTI
GALERIA DE ARTĂ
Str. Piața Victoriei nr. 4, Ploiești

Marcel Bejgu
Pictură
01. - 16.09.2020

"Carte de identitate"
Florin Șuțu
17 - 30.09.2020

"Jocul culorilor"
Emanuela Ceapă
14 - 18.10.2020

"Salonul de toamnă al filialei UAP Ploiești"
Curator: Consiliul Director
1 - 30.11.2020

RÂMNICU VÂLCEA
GALERIA ARTEX
Str. Calea lui Traian, Nr.114, Bl. L, parter
Râmnicu Vâlcea, Jud. Vâlcea
www.uapvalcea.ro

„CONCRETe"
Artistă: Aurelia Sanda
Curatoare: Aurelia Sanda
4.09 – 1.10.2020

„Breaking news"
Artist: Daniel Stancu
Curator: Gheorghe Dican
2.10 – 30.11.2020

GALERIILE COZIA PASAJ 1 ȘI 2
"Texturi"
Artiști: Sanda Aurelia, Velici Petti, Dican Gheorghe, Scurtu Theodora, Ionescu Irina Ionelia, Schiteanu Claudiu, Poenaru Georgiana, Stancu Daniel, Popescu Olga, Boicescu Traian, Vasîi Petru, Tătulescu Mihaela, Tîrnovean Radu, Bacicu Botez Cristina, Duțu Marcel, Dimulescu Virgiliu Dan, Podoleanu Cătălin, Șlug Ramona, Chițu Mihai, Necșuleu Croitoru Corina, Popa Tina, Sima Cristian, Tomaselli Angela, Petrișor Hereșanu Andreea, Petrișor Hereșanu Cătălin, Preda Silviu, Sinea Elisabeta, Plop Sergiu, Deaconu Daniela
Curatoare: Aurelia Sanda
4 -29.09.2020

GALERIA COZIA PASAJ 2
„Simpozionul de Creație Brezoi" ediția a V-a
Artiști: Aurelia Sanda, Gheorghe Dican, Ion Pantilie, Doru Tulcan, Elena Minodora Tulcan, Valeriu Sepi, Costin Brăteanu, Sarah Raluca Miulescu Brăteanu, Sanda Buțiu, Victoria Ileana Dragomirescu, Angela Tomaselli, Antonio Rizzo
Curatoare: Angela Tomaselli
30.09. - 30.11.2020

GALERIA COZIA PASAJ 1
„Clopotnițe"
Artist: Cristian Sima
Curator: Gheorghe Dican
2.10 – 30.11.2020

GALERIA ARTEX ȘI GALERIILE COZIA PASAJ 1 ȘI 2
„Semne identitare"
Artiști: Silviu Preda, Marcel Duțu, Sergiu Plop, Angela Tomaselli, Daniela Deaconu, Corina Croitoru Necșuleu, Cristina Sima, Ramona Șlug, Mihai Chițu, Ștefania Prujoiu, Aurelia Sanda, Irina Ionelia Ionescu, Petti Velici, Theodora Scurtu, Constantin Stan Neacșu, Claudiu Schiteanu, Cristina Bacicu Botez, Cătălin Podoleanu, Constantin Plăvițu, Cecilia Popescu Plăvițu, Olga Popescu, Alexandra Ungureanu, Gheorghe Dican, Andreea Hereșanu, Mădălin Ștefan, Amalia Tirica, Daniel Stancu
Curator: Gheorghe Dican
1.12.2020 – 16.01.2021

REȘIȚA
GALERIA AGORA
B-dul Republicii, nr. 8, Reșița

Artistă: RODICA ISAC
Curator: Ion Bobeica
23.07-28.08.2020;

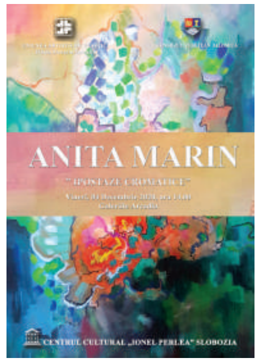
"CHINA în singurătate"
Artist: FLAVIAN SAVESCU
Curator: Ion Bobeica,
Critic: Ada D. Cruceanu
17.09.-21.11.2020

SLOBOZIA
"ARCADIA" CENTRUL CULTURAL "IONEL PERLEA"
Bulevardul Matei Basarab 26, Slobozia

Expoziție personală
Artist: Teofil Andone
Curator Gheorghe Petre
15.09 – 30.10.2020

Salonul de toamnă
Membrii filialei și invitați
Curator: Gheorghe Petre
17.09 – 30.10.2020

Expoziție personală
Artistă: Anita Marin
Curator: Gheorghe Petre
3.12.2020 – 9.01.2021



SUCEAVA
GALERIA DE ARTĂ "ION IRIMESCU"
Str. Ciprian Porumbescu, nr.1

„Armonii de toamnă".
Artiști: Ceică Loredana, Ujeniuc Laura, Drăgoi Ancuța, Paveliuc Florența, Cătălin Alexandru Chifan, Horobeț Răzvan, Ducra Ioana, Agape Alin Constantin, Dimitrie Roman, Niță Iulia, Ana Maria Ovadiuc, Mera Simona, Florin Batîr Rusu, Chinchișan Oana, Zaleţchi Georgiana, Adrian Grosari, Loredana Horodincă, Sergiu Grapă, Oana Chilariu, Maria Știrbu, Tabarcea Isabela.
1 – 26.09.2020

„Itinerarii vizuale"
Artistă: Lucia Pușcașu
Curator: Lucia Pușcașu
1 – 31.10.2020

„Salonul de toamnă"
Artiși: Gabrel Baban, Sorin Baciu, Ovidiu Buzec, Cătălina Alexandru Chifan, Eugenia Goraș, Oana Ruxandra Hrișcă, Marcela Larionescu, Viorica Moruz, Ana Maria Ovadiuc, Pușa Pîslaru Ionescu, Lucia Pușcașu, Camelia Rusu Sadovei, Dumitru Rusu
4 – 30.11.2020

„Anuala 2020" U.A.P. Suceava
Artiști: Ovidiu Buzec, Cătălin Alexandru Chifan, Ion Coțofan, Eugenia Goraș, Oana Ruxandra Hrișcă, Marcela Larionescu, Niculai Moroșan, Oana Chilariu, Viorica Moruz, Pușa Pîslaru Ionescu, Lucia Pușcașu, Dumitru Rusu, Camelia Rusu Sadovei, Constantin Ungureanu Box
1.12.2020– 5.01.2021

TÂRGU-JIU
GALERIILE MUNICIPALE DE ARTĂ DIN TÂRGU-JIU
Str. Traian nr.27, parter

"AMALGAM"
sept 2020
Expoziția Retrospectivă de Pictură "Atelierele Brâncuși", Simpozionul Internațional de Pictură, Ediția 2019, Rânca și Ediția 2020, Curtișoara
Artiști: Dan Palade, Mircia Dumitrescu, Milan Jaksic, Antal Vasarhelyi, Daniel Mihai Nistor, Georgiana Brandt, Gheorghe Plăveți, Vasile Fuiorea
Curatori: Vlad Ciobanu, Vasile Fuiorea
01. - 14.10.2020

TÂRGU MUREȘ
GALERIA ART NOUVEAU
Str. George Enescu Nr.2,
"Puzzle Pandemic"
Expoziție de grup mixtă
Curator: Mana Bucur
10.2020

"Salonul grafo/media PROTEST"
Expoziție de grup
Curator: Mariana Șerban
5.11 – 15.12.2020

"Salonul de pictură"
Expoziție de grup
Curator: Dorel Cozma
17.12.2020 – 01.2020

TIMIȘOARA
GALERIA DE ARTA "HELIOS"
P-ta Victoriei, Nr.6,
https://www.facebook.com/galeriahelios.timisoara

"Secvențe subiective II"
Artistă: Rodica Strugaru
29.08- 19.09. 2020

"Desene din izolare"
Artiști: Andrei Arion, Dacian Andoni, Mimi Ciora, Dana Constantin, Adriana Lucaciu, Oana Mazarache, Catalina Nistor, Olivia Mihaltianu, Camil Mihaescu, Smaranda Moldovan, Teo Papadopol, Andrei Parausanu, Lea Razovszky, Cristian Sida, Silvia Rancu Trion, Nicolae Velciov
Coordonator proiect : Dana Constantin
Curatori: Ioana Terhes, Georgia Tidorescu
21.09- 10.10. 2020

"FIAT LUX"
Artistă: Flora Raducan
10.10- 31.10. 2020

Expozitia Taberei Internationale de Creatie "Mraconia-Dubova, I.Mercea", Ed. 37.
Artiști: Bogdan Achimescu, Marius Bacriu, Marina Bejan, Dana Constantin, Viorel Cosor, Biro Ildiko, Alexandru Jakabhazi, Adriana Lucaciu, Ian Mercea, Dana Miclaus Mercea, Doina Mihailescu, Linda Saskia Menczel, Sorin Nicodim , Bogdan Nueleanu, Pavel Torony, Dou Tulcan, Elena Minodora Tulcan, Gloria Vreme -Moser, Tudor Vreme- Moser, Adriana Vulpe
Curatoare: Dana Miclaus Mercea
31.10- 21.11.2020

"Expozitia cadrelor didactice de la specialitatea Pictura si Sculptura, prilejuita de aniversara 30 de ani de la infiintatrea Facultatii de Arte si Design din Timisoara, UVT."
Curator: Daniela Constantin, Cristian Sida
21.11. - 30.12.2020

TULCEA
GALERIILE U.A.P. TULCEA
"Locuri"
Artist: Viorel POIATĂ
15.09.2020

"Armonii în culori de apă"
Artist: Grigore CARATĂ
23.10.2020

"Salonul de Toamnă" al U.A.P. Tulcea
12.11.2020

Muzeul de Artă Tulcea
Bienala Națională de Grafică "Constantin Găvenea"
16.10.2020

DROBETA TURNU SEVERIN
GALERIA CASTELUL APELOR
Piața Castelului, nr. 1

Ecle Robert, pictură
Curator: Dan Cepeși
23.10.2020

MUZEUL REGIUNII PORȚILOR DE FIER
Strada Independenței 2

ECLE Blooming
In memoriam Alexandru Bărcăcilă
Curator Dan Cepeși
23.10.2020

SPAȚII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA Septembrie - Decembrie 2020

BUCUREȘTI

ALERT STUDIO
Str. Mircea Vulcănescu, nr 2-4

"Where is she?"
Artiste: Alexandra Cojocaru, Raluca Covaci, Alexandra Ivanciu, Miruna Leru, Kiki Mihuță, Diana Miron, Liviana Andreea Murgoci, Marina Oprea, Andrei Predescu, Ruxandra Maria R.
Coordonatoare expoziție: Roberta Curcă, Gabriela Mateescu
6.07-9.09.2020

"Phallus impudicus"
Artiști: Ana Chiorean, Anca Boeriu, Beatrice Anghelache, Cristina Iacob, Lumi Mihai, Magdalena Pelmuș, Mirela Trăistaru, Raluca Ilaria Demetrescu, invitatele: Alexandra Ghioc, Daniela Virlan, Diana Matilda Crișan, Roan Atelier, Larssilove, Liliana Basarab, Lorena Garoiu, Maria Pop Timaru, Roberta Curcă
Curatoare: Raluca Ilaria Demetrescu
2-20.10.2020

"Our Queer Home"
Artiste: Horia Victor Munteanu, Sia Piperea, Ioana Milescu, Adrian Oncu, Aris Tureac, Diana Matilda Crișan, Marcela Baltarete, Ioana Samoilă, Alex Horghidan, Eva Mocanu, Emilian Lungu, Ana Maria Cioroianu, Bety Pisică, Nora Ugron.
Curatoare: Lorena Iacob
27-31.10.2020

ANCA POTERAȘU GALLERY
Str. Popa Soare 26, sector 2023983, București, ww.ancapoterasu.com

"Identitate ultragiată"
Artiste și artiști: Adelina Ivan, Adriana Jebeleanu, Alex Mirutziu, Olivia Mihălțianu, Pusha Petrov
Curatoare: Ileana Pintilie
17.10 - 22.11.2020

ANNART GALLERY
Str. Andrei Muresanu 1, București, www.annartgallery.ro

"How to disappear completely"
Artist: Francisc Chiuariu
Curator: Horațiu Lipot
10.09.2020 – 07.11.2020

"Exercises for "Cut The Line(Time #0.6)"
Artistă: Andreea Albani
Curator: Horațiu Lipot
4.12.2020 – 15.01.2021

GALERIA CREART
Piața Alexandru Lahovari nr. 7, București

Mihaela Tulea – SENSE/TURN
Curator: Eugen Rădescu
Galeria CREART, 02.10 – 06.12.2020

ETAJ ARTIST-RUN SPACE
Str. George Enescu, nr. 43
www.etajartspace.com

"4 Scaune"
Artist: Sergiu Drăghici
Curatoriat Colectiv
8 – 13.09.2020

"Protest Blajin"
Artist: Sebastian Iacob
Curatoriat Colectiv
24 - 29.09.2020

"Phallus Impudicus"
Artiști: Adrian Bindiu,Alexandra Ghioc,Alexandru Claudiu Maxim,Ana Chiorean,Anca Boeriu,Beatrice Anghelache,Beaver,Cozo,Cristina Iacob,Daniela Virlan,Diana Matilda Crisan,Dumitru Gurjii,Gabriel Caloian,Larssilove,Maria Pop Timaru,Marian Codrea,Marius Tănăsescu,Mihai Zgondoiu,Mirela Trăistaru,Mircea Florian,Mircea Modreanu,Radu Carnariu,Pandele Pandele,Raluca Ilaria Demetrescu,Roan Atelier,Roberta Curcă
Curatoare : Raluca Ilaria Demetrescu
2.10 – 5.11.2020

"Students take over the streets"
Artiști: Studentii Facultatii de Arte Bucuresti

Curator: Laborator Artistic
2 - 4.10.2020

"Think Pink"
Artistă: Simona Dimache
Curatoriat Colectiv
7 – 15.10.2020

"Irregular Pattern"
Artistă: Marilena Brăileanu
Curatoriat Colectiv
17 – 23.11.2020

"dis/ORDER"
Artistă: Georgeta Gherghinoiu
Curatoriat Colectiv
23 - 28.10.2020

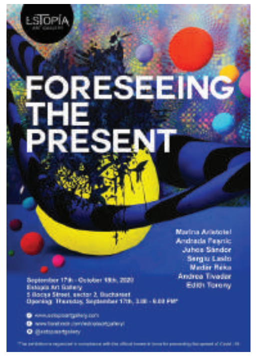
"The final integradet model of the heart"
Artist: Alexandru Laurentiu Maxim
Curatoriat Colectiv
3. – 8.12.2020

CAZUL 101
Strada Zării 18-20

"Ride the Snake to the Lake"
18.08. - 19.09.2020

ESTOPIA ART GALLERY
Strada Bocșa nr. 5, sector 2, București, http://www.estopiaartgallery.com, mail: office@estopiaartgallery.com

"Foreseeing the Present"
Artiști: Marina Aristotel, Andrada Feșnic, Juhos Sandor, Sergiu Laslo, Madar Reka, Andrea Tivadar, Edith Torony
Curatoare: Irina Ungureanu
17.09 – 18.10.2020
"Uncertain Bodies"
Artistă: Ada Muntean
Curatoare: Irina Ungureanu
22.10 – 21.11.2020



"Not Natural"
Artistă: Andrada Feșnic
Curatoare: Irina Ungureanu
27.11.2020 – 16.01.2021

GAEP
Str. Plantelor nr. 50, 023975, București
https://www.gaepgallery.com/

„Studies of Gaze"
Artist: Răzvan Anton
Curator: Tevž Logar
10.09 – 7.11.2020

"Time Capsules" - Expoziție online
Artist: Răzvan Anton:
3 – 30.11.2020

„The Domino Effect"
Artiști: Răzvan Anton, Pavel Brăila, Radu Cioca, Felipe Cohen, Vlatka Horvat, Ištvan Išt Huzjan, Sebastian Moldovan, Tania Mouraud, Damir Očko, Raluca Popa, Marilena Preda Sânc, Mircea Stănescu, Ignacio Uriarte
Curator: Tevž Logar
21.11.2020 – 6.02.2021

IVAN GALLERY
Strada Profesor Doctor Dimitrie Grecescu 13, București, ivangallery.com

„Nodes of Resistance"
Artistă: Iulia Toma
02.10 – 27.11.2020

LABORNA
Strada Icoanei nr.17, https://laborna.ro

"Borna 34/LABORNA & Friends/Posibil, sigur/ Maybe, for sure"
Artiști: Codruța Cernea, Mihail Coșuleţu, Cristina Garabeţanu, Nicu Ilfoveanu, LUNA, Bianca Mann, Ovidiu Morar, Ciprian Paleologu, Adrian Piorescu, Daiana Savopol, Naiana Vatavu
Curatori: Cristina Garabeţanu, Ciprian Paleologu, Naiana Vatavu
2 – 17.10.2020

LEILEI GALLERY
Strada Aurel Vlaicu 88-90, Bucharest
www.leileigallery.ro

"PETRU LUCACI DYPTYCH - Clarobscur"
Artist: Petru Lucaci
08.10-08.11.2020

"A Formal Mis-en-scène"
Artiști/e: Anastasia Calinovici, Leilei Chen, Laszlo Forray, Lucian Hrisav, Lostoptics, Ioana Marșic, Răzvan Năstase, Marina Oprea, Florentina Otari, Radu Pandele, Beniamin Popescu, Ruxandra Tudoran, Anca Vintilă Dragu
Coordonatori: Lucian Hrisav, Ioana Marșic, Radu Pandele

14.11-10.01.2021

GALERIA NICODIM
Str.Băiculești, nr. 29, sector 1, București (incinta Combinatul Fondului Plastic)
www.nicodimgallery.com

"Endangered Species"
Artiști: Michiel Ceulers, Jorge Peris
24.09 -5.12.2020

GALERIA ROMANĂ
Bd. Lascăr Catargiu, nr 1 (Piața Romană), www.galeriaromana.ros

" SPIRITELE PARCULUI "
GEORGETA STEFANESCU
10.09. - 10.10.2020

«FINE ART VISION 20 / 20»
12 -24.10.2020

MILITZA SION atelier, invitată, DANIELA TUTUNEA – transcendent
27.10. - 27.11.2020

REZIDENȚA BRD SCENA9
Str. I.L.Caragiale 32

Museum of Broken Relationships
03.09 - 25.10

AICI.ACUM.
Artiști: Lucia Chicoș, Rareș Andrei Constantinescu, Dragoș Dogioiu, Gabriel Durlan, Bety Pisică, grupul wundrkam (Alessandro Grigoriu, Liviu Ralea & Ștefan Simion).
Curatoare: Diana Miron, Raluca Oancea (Nestor), Irina Trocan.
01.12.2020 – 15.01.2021

SAC
Strada General H. M. Berthelot 5

Mircea Suciu / The Light of Recent Events
31.10. - decembrie 2020

SUPRAINFINIT GALLERY
Strada Mantuleasa, nr. 22, www.suprainfinit.com

Ziad Antar | Solo Exhibition
WHEN YOU LOOK AND YOU CAN'T SEE
Curated by Mihaela Varzari
17.09 - 24.10.2020

Quote—Unquote: Christian Jankowski — Healing Games / Video Station — New Works
Artiști: Helen Anna Flanagan, Adrian Ganea & Chlorys, Ira Merzlichin, Moad Musbahi & Sheryn Akiki 30.10. - 19.11.2020

STORAGE MOODS | Group show in the SALTMINE
Artiști: Traian Chereches, Lorena Cocioni Megan Dominescu, Giles Eldridge Florin Flueras, Gabriel Leascu
7 - 28.11.2020

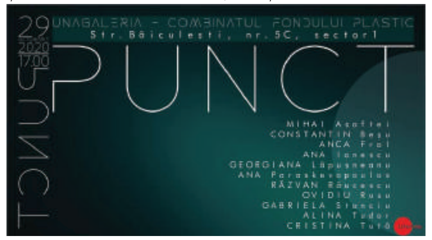
Of refrains and liminal spaces | Group Show
Artiști: Apparatus 22, Marius Bercea, Simion Cernica, Peles Empire, Alina Fenes Crasovschi, Candice Lin, Justin Mortimer, Vlad Nanca, Umar Rashid (Frohawk Two Feathers), Jimmy Robert, Jala Wahid.
27.11.2020 – 06.02.202

UNAGALERIA
Spațiul expozițional al Universității Naționale de Arte din București
Str. Băiculești nr. 29, sector 1 (CFP)

DIPLOMA 2020
2.10. - 11.10.2020

Plan Secund
Participanți:
Anghel Ion, Burnete Răzvan Petre, Burdusel Robert-Alexandru, Badea Ioana, Constantin Mihaela, Clenciu Cristina, Frangu Gratiela Iordachescu Miruna, Juganaru Ada Ologeanu Mirel Emanuel, Pascu Ana-Ruxandra, Peride Adrian, Radu Diana Stanescu Andreea, Trandafir Ioana Andreea Vrajitoru Alexandru
16. - 26.10.2020

"PUNCT"
Artiști: Mihai Asaftei, Constantin Besu, Anca Frol, Ana Ionescu, Georgiana Lăpusneanu, Ana Paraskevopoulos, Răzvan Răucescu,, Ovidiu Rusu, Gabriela Stanciu, Alina Tudor, Cristina Tută.
Coordonatori: prof. univ. dr. Cosmin Paulescu și lector univ. dr. Liviu Epuraș.



MUZEUL NAȚIONAL AL ȚĂRANULUI ROMÂN
Șoseaua Kiseleff nr. 3, setor 1, București,
www.muzeultaranuluiroman.ro

De la aproape către departe. Cartografieri vizuale ale spațiului 2 Mai și Vama Veche
Artiști: Geta Brătescu, Nicolae Comănescu, Irina Crivăț, Constantin Pacea, Ion Pacea, Cristian Pepino, Silvia Radu, Simona Runcan, Viorel Simionescu, Anamaria Smigelschi, Adrian Maftei, Lucia Maftei, Alexandru Maftei, Ovidiu Marcu, Constanța Stratulat.
Curatoare: Iuliana Dumitru
15.10. - 15.11.2020

MUZEUL DE ARTĂ RECENTĂ (MARE)
Bulevardul Primăverii 15, Sector 1, București.
www.mare.ro

Din senin!
Artiști: Olimpiu Bandalac, Dan Basu, Michele Bressan, Titi Ceară, Codruța Cernea, Traian Chereches, Tudor Ciurescu, Elena Copuzeanu, Doru Covrig, Alina Crasovschi Feneș, Tudor Crîșmăriuc, Cristian Dițoiu, Daniel Djamo, Florina Drăguș, Arantxa Etcheverria, Norbert Filep, Dimitrie Luca Gora, Vasile Gorduz, Dumitru Gorzo, Teodor Graur, Lucian Hrisav, Gheorghe Ilea, Nona Inescu, Regina Ionescu, Makkai István, Marius Leonte, Maxim Liulca, Cristian Macovei, Micleușanu M., Cosmin Moldovan, Grupul Monotremu, Vlad Nancă, Ocu, Pandele Pandele, Alexandru Papuc, Neculai Păduraru, Alexandru Pășat, Alexandru Rădulescu, Alexandru Răduță, Larisa Sitar, Ștefan Tănase, Ionuț Vancea, Naiana Vatavu, Bogdan Vlăduță, Kristin Wenzel, Kero Zen
02.10.2020 - 28.02.2021

HERMANN NITSCH. RITUALURI/RITUALS
25.09. - 6.12.2020

CLUJ NAPOCA
CENTRUL DE INTERES
Strada Fabricii de Chibrituri 9A
centruldeinteres.art

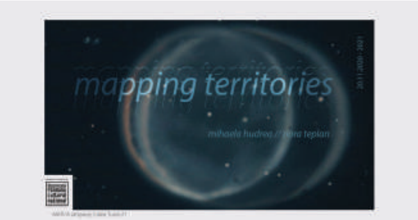
The “Young European Creation”
Curator: Florin Ștefan
28.10. - dec 2020

Expoziții Etajul 4
ATRIUM by FRICHE & SPATIU INTACT”Passi” / Alfredo Pirri
SPATIU INTACT “Il video rende felice: zapping fra la videoarte in Italia” / Curator: Valentina Valentini
Bazis contemporary “In Discussion” / Virgilius Moldovan
Bazis temporary space “Transhuman Etudes” / Attila Szucs. Curator: Gerda Szeplaky
Camera “Syria 2.0” / Tomas Bachot
11.09. - 17.10.2020

Expoziții etajele 1, 3 și 5
A+ Project Space “Choose not a life of imitation!” / Group Exhibition
ATELIER INTACT “Personal nature” / Group Exhibition
BAZIS project space “The Magic Room” / Group Exhibition
CAMERA project space “Transient” / Teodor Stefan
FRICHE atelier “Hill in September” / Iulia Ghita
Galeria Nano “Glitch” / Andreea Hoha. Curator: Gabriel Marian
Atelier Istvan Betuker “Once upon a time” / Marius Fodor
Atelier Andrei Budescu “Vernacular Memory”
Atelier Alex Mirutziu “Metraj Ponderat” / Adrian Vele
Atelier Taisia Corbut. Mathias Bar. Ada Muntean. Alexandru Smuczer. Csiki Aniko. “Shared Uncertainties” / Group Exhibiton
Atelier Cimpan Istvan / etaj 3 “Continuous Realism” / Sergiu Georgian Mazerschi
Atelier Adrian Ghiman / etaj 4 “The Sunset Sleeps” / Corina Pacurar

MATCA ARTSPACE
Calea Turzii 21, Cluj-Napoca, https://www.facebook.com/matcaartspace

“Mapping territories”
Artiști: Mihaela Hudrea & Nora Teplan
Curatoare: Alexandra Mocan
20.11.2020-2021



ZINA GALLERY
Str. Axente Sever 14A
www.zinagallery.com

Sidequests
Artists: Maria Balea, George Crîngașu, Adrian Ganea
Curator: Flaviu Rogojan
02.10-15.11.2020

Corsete vechi și noi
Jasmina Al-Qaisi, Alexandra Ivanciu, Aurora Kiraly, Jolanta Nowaczyk, Spot the Women!
Curatoare: Valentina Iancu
11.12.2020-07.02.2021

IAȘI
BORDERLINE ART - SPACE
Belvedere nr.18
www.borderlinespace.com

Dan Perjovschi și Monotremu: Școală-te!
Desen, obiect, instalație
Text critic: Cristian Nae
4.10. -5.11.2020

Spații în aparență. Aruncarea simțurilor dincolo de cealaltă parte a lucrurilor
Artista: Sari Palosaari (Finlanda)
Curator: Cătălin Gheorghe
6.11 - 7.12.2020

PEISAJE IMPROBABILE
Artista: Avi Sooful (Africa de Sud)
Curator: Judy Peter (Africa de Sud)
02.dec.2020 - ian 2021

TRANZIT.RO/ IASI & 1+1
strada Elena Doamna, nr. 37, Iași, tranzit.org & unuplusunu.org

“Conditions of peace (Condiții de pace)”
Artiști: Blind Date Collaboration (Alisa Beck & Marie-Christin Rissinger), Andrei Nacu, Ines Doujak & John Barker, Nebojsa Milikic, Baran Caginli, Ovidiu Pop, Edona Kryeziu, Lala Rascic, Dorone Paris, Minna Henriksson
Curatori: Noa Treister, Alex Nikolic, Sezgin Boynik, Florin Bobu, Livia Pancu
19.09- 19.12.2020

TIMIȘOARA
INDECIS ARTIST RUN SPACE
Str.Coriolan Brediceanu nr.2, ap.6
Timișoara

“Expoziție de artă documentară” - Identity. Education
24 – 31.10.2020

“<- FRAGIL ->”
Artistă: Ana Kun
15.11 – 15.12.2020

JECZA GALLERY
Calea Martirilor, nr 51/52 Timisoara, www.jeczagallery.com

“The Unspoken and other images / Nespuse si alte imagini”
Artistă: Pusha Petrov
Curator: Ami Barak
15.10.2020 - 10.01.2021

KUNSTHALLE BEGA
Calea Circumvalațiunii 10, kunsthallebega.ro

Later Edit
Gavril Pop, Teo Papadopol, Ana Maria Szöllösi, Nicoló Filippo Rosso, Tijana Kačarević, Lera Kelemen, George Roșu, Adrian Oncu, Dorian Bolca, Miki Velciov, Bogdan Matei, Ioana Terheș, Dreaming About my Unborn Child Group
Curatoare: Maria Orosan-Telea

Mușchi de fân pe munte de panglici
Artist: Oláh Gyárfás
27.11. - dec. 2020

Sensul Sculpturii
Artiști: Apor – Nimbert Ambrus, Rudolf Bone Norbert Costin, Teodor Graur, Roxana Ionescu, Adi Matei, Alexandru Mirutziu, Vlad Nancă, Mihai Olos, Alexandra Pirici, Bogdan Rața, Cristian Răduță, Mircea Spătaru, Patricia Teodorescu, Napoleon Tiron, Casandra Vidrighin
Curatoare: Liviana Dan
25 09 2020 24 01 2021

GALERII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ ROMÂNEȘTI DIN STRĂINĂTATE Septembrie - decembrie 2020

GERMANIA - BERLIN
GALERIA PLAN B
Potsdamer Strasse 77-87, 10785 Berlin
www.plan-b.ro

“Enantiomers and traces”
Artist: Ran Zhang
11.09 – 1.11.2020

Artistă: Marieta Chirulescu
14.11.2020 – 9.01.2021

GERMANIA - MUNICH
418GALLERY
YOUNG ARTISTS, YOUNG FRIENDS, Accrochage 1
Artists: Anca Bodea, Maria M. Bordeanu, Mihai Cosuletu, Stefan Radu Cretu, Adriana Elian, Dumitru Gorzo, Simon Iurino, Albert Kaan, Constantin Luser, Adina Mocanu, Alexandru Niculescu, Cristian Raduta, Petrica Stefan, Miki Velciov, Bogdan Vladuta.
13.11.2020 - 13.03.2021

SUA - LOS ANGELES
MIHAI NICODIM GALLERY
1700 S Santa Fe Avenue, 160
Los Angeles, CA 90021
www.nicodimgallery.com

Isabelle Albuquerque: Sextet
12.09. - 17, 10.2020

Larry Madrigal: Scattered Daydream
Nicodim Upstairs
12.09. - 17, 10.2020

Georgina Gratrix: The Pleasure is Mine
24.10. - 5,12.2020

Daniel Pitin: A Race of Peeping Toms
12.12.2020 - 30,01.2021

CATINCA TABACARU GALLERY
250 Broome Street, New York

Flesh For Fantasy
Artist: Gail Stoicheff
20.09. - 25.10.2020

EXPOZIȚII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN Septembrie - decembrie 2020

BRUXELLES
SECȚIA CONSULARĂ A AMBASADEI ROMÂNIEI ÎN REGATUL BELGIEI
Adresa: Boulevard du Régent 47-48, 1000 Bruxelles

“Art together”
Artiști: Carmen Apetrei, Ionuț Barbu, Adriana Băloiu, Anca Boeriu, Brîndușa Bontea, Virginia Georgescu, Marius Burhan, Ilie Chioibaș, Ovidiu Croitoru, Raluca Demetrescu, Irina Florescu, Mircea Florian, Mirela Hagiu, Nadia Ioan, Oana Isar, Olivia Janku, Emilia Kiss, Petru Lucaci, Florin Mocanu, Rareș Pantea, Emilia Persu, Mariea Petcu, Eugen Raportoru, Claudia Teodor.
Curator: Mihaela Ganea
15.10 – 15.11.2020

GALERIA LA LOGE
Adresa: Rue de l'Ermitage, B-1050 Brussels
www.la-loge.be
„Omnia Communia Deserta"
Artiști: Mona Vătămanu și Florin Tudor
Curator: Wim Waelput
03.09 – 28.11.2020

PRAGA
LÍTOST
Vlkova 821/23, 130 00 Praha 3 - Žižkov

IN MIDST OF WORST, BEST OF TIMES
Artiști: Dragoș Bădiță, Irina Botea Bucan, Iulian Bisericaru, Matei Bejenaru, Megan Dominescu, Sebastian Hosu, Adelina Ivan, Aurora Király, Olivia Mihălțianu, Alexandru Solomon
Curator: Anca Poterașu
4.09.2020 - 16.01.2021

ROMA
GALERIA DE ARTĂ ACCADEMIA DI ROMANIA IN ROMA
Intrare Viale delle Belle Arti, 110

Io Sono
Artistă: Alexandra Oancea.
3.09.2020 - 15.09.2020

„In between repetition and variation”
Artistă: Lucia Ghegu
16.09.2020 - 28.09.2020

COLABORATORI

DAN BREAZ - este critic și istoric de artă, scriitor. În prezent, este curator la Muzeul de Artă Cluj-Napoca. Trăiește și activează în Cluj-Napoca.

MAGDA CÂRNECI - este scriitor, critic și istoric de artă, curator. În prezent este redactor-șef al revistei ARTA.

CĂTĂLIN DAVIDESCU - este expert acreditat M.C.I.N., evaluator A.N.E.V.A.R., istoric și critic de artă specializat în Ion Țuculescu, Mișcarea de Avangardă din România. Are o experiență de aproape 4 decenii în domeniul cercetării științifice de tip muzeal, publicând numeroase studii monografice și cronici despre arta românească modernă și contemporană.

CĂTĂLIN GHEORGHE - este teoretician, curator și editor. Predă cursuri de *Teorii și practici ale cercetării artistice, Studii și practici curatoriale, Studii vizuale aplicative, Teorii și practici ale criticii de artă* și *Estetica artelor vizuale* la Universitatea Națională de Arte „George Enescu" din Iași.

BOGDAN GHIU - membru al Generației 80, scrie și publică poezie, eseuri (despre literatură, filosofie, media, artă, arhitectură, teoria și pedagogia traducerii, politică) și traduceri (peste 70) din filosofia și literatura franceză. Susține două rubrici săptămânale (în *Observator cultural* și pe *LiterNet*) și o rubrică cotidiană despre oraș (la Radio România Cultural).

DARIA GHIU - este doctor în Istoria și Teoria Artei cu o teză despre istoria Pavilionului României la Bienala de Artă de la Veneția (UNARTE București). Este critic de artă, jurnalist Radio România Cultural și curator. În noiembrie 2015 a apărut la Editura IDEA volumul *În acest pavilion se vede artă*, ca rezultat al cercetării sale. Din 2017 este realizatoarea emisiunii *Arte frumoase*. Este lector asociat CESI - Centrul de Excelență în Studiul Imaginii.

MIRON GHIU - este jurnalist specializat în muzică și noile media și muzician.

RAREȘ GROZEA - și-a terminat licența în Istoria Artei la Facultatea de Istorie a Universității din București și își urmează momentan studiile de master în Berlin.

GIZELA HORVÁTH - este profesoară la Universitatea Creștină Partium din Oradea. Predă filosofia artei în cadrul Departamentului de Arte.

VALENTINA IANCU - este cercetătoare cu studii de istoria artei și teoria imaginii, ce lucrează independent între București și Berlin. Practica ei este hibridă, bazată pe text și este împărțită între activitatea editorială, educațională, curatorială și de management.

MĂLINA IONESCU - este artistă, curatoare, doctor în arte vizuale și în prezent conduce Secția Educație a Muzeului Național de Artă Contemporană al României. A studiat pictura, practică instalația, intervenția în peisaj și environment-ul. Trăiește și activează la București.

HORAȚIU LIPOT - este manager cultural și curator. Activând inițial în piața secundară de artă, se ocupă în prezent de coordonarea proiectelor artistice ale galeriei Atelier 35(din 2019) și Witte Gallery (Ulft - NL, din 2018).

PETRU LUCACI - artist vizual, prof. univ. dr. la Universitatea de Arte București, Departamentul Pictură, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din România și director al Revistei ARTA. Traiește și activează în București.

ALINA LUPU - este o artistă și scriitoare născută și crescută în România, educată și actualmente locuind în Regatul Țărilor de Jos. Are studii în psihologie, fotografie și o educație incompletă în arte plastice.

DIANA MARINCU - este curatoare și critic de artă, Director Artistic al Fundației Art Encounters din Timișoara. A obținut în 2017 titlul de Doctor de la Universitatea de Arte din București, secția Istoria și Teoria Artei.

GABRIELA MATEESCU - este o artistă feministă și curatoare, care trăiește și lucrează în București, fondatoare a colectivului artistic Nucleu oooo și co-fondatoare a platformei de promovare a artiștilor digitali români spam-index.com.

ANCA MIHULEȚ - este istoric de artă și curator; trăiește și lucrează la Seul. În 2016 a fost premiată cu una dintre „Bursele Igor Zabel". A fost unul dintre curatorii ediției din 2019 a Bienalei de la Singapore.

ADA MUNTEAN - este absolventă a Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca, cu un doctorat în Arte Vizuale (2019), având ca subiect de cercetare „Corpul uman ca imagine și instrument în arta contemporană. Ipostaze identitare de la existențialism la transumanism". Artist plastic cu o activitate internațională, concepe și proiecte curatoriale independente.

CRISTIAN NAE - predă cursuri de teoria și istoria artei contemporane și studii expoziționale la Universitatea Națională de Arte George Enescu din Iași. A beneficiat de burse și granturi de cercetare finanțate de Fundația Erste, Fundația Getty, College Arts Association, The Clark Art Institute, Colegiul Noua Europă din București și Consiliul Național pentru Finanțarea Cercetării Științifice din România.

SIMONA NASTAC - este curatoare, critic de artă și poetă, stabilită în Londra. A studiat Istoria și Teoria Artei la București și are un master în Creative Curating la Universitatea Goldsmiths, Londra. Din 2016, este curatoarea serii de poezie experimentală la Festivalul Internațional de Poezie București.

OLIVIA NIȚIȘ - este curatoare independentă, istoric de artă și cercetătoare la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române. Este doctor în arte vizuale și este autoarea volumului *Istorii marginale ale artei feministe*, Vellant, București, 2014. Este vicepreședinta Asociației Experimental Project (Bienala Internațională de Gravură Experimentală), membră a Asociației Internaționale a Criticilor de Artă din 2009 și coordonatoare regională pentru The Feminist Art Project (Universitatea Rutgers, New Jersey) din 2008.

RAMONA NOVICOV - este critic de artă și curator. Predă la Universitatea din Oradea. Trăiește la Oradea.

MARINA OPREA - locuiește și lucrează în București și este în prezent editoarea ediției online a Revistei ARTA. A absolvit Universitatea Națională de Arte București, secția de fotografie și video și de atunci și-a extins preocupările în zona textelor critice de artă.

TEO PAPADOPOL – este artist vizual, absolvent al programului de licență Sculptură în cadrul Facultății de Arte din Timișoara, studiind în momentul actual Istoria și Teoria artei în cadrul aceleiași facultăți.

ILEANA PINTILIE - este critic de artă, curatoare și profesor la Facultatea de Arte a Universității de Vest din Timișoara. Printre cărțile ei se numără *Acționismul în România în timpul comunismului*, 2000, și volumul *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat* (împreună cu Roxana Nubert), 2006. Aceasta a publicat de asemenea mai multe articole și eseuri despre arta contemporană din România și din străinătate pentru cataloage internaționale și volume colective, precum *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe*, Routledge, 2018.

MILENA AUGUSTA POP - este critic și curatoare de artă. Trăiește și lucrează la Oradea.

GABRIELA POPESCU - este absolventă a Facultății de Istoria și Teoria Artei a Academiei de Artă din București (2001). În perioada 2001-2002 a fost bursieră în arheologie la Cairo University.

ANCA RUJOIU - locuiește și lucrează la Singapore din 2013. În calitate de curatoare de expoziții, și, mai târziu, director de publicații, aceasta a făcut parte din echipa fondatoare a centrului de artă contemporană NTU din Singapore, lucrând cu artiști precum Simryn Gill, Amanda Heng, Thao Nguyen Phan, Trinh T. Minh-ha. În 2019, aceasta a colaborat cu curatoarea Maria Lind pentru a treia ediție a Bienalei Art Encounters din Timișoara.

ILINA SCHILERU - este artistă și uneori curatoare și inițiatoare a unor alternative de expunere pentru artiști emergenți. În 2011 a creat un eveniment bienal sub umbrela Festivalului Internațional George Enescu, care s-a desfășurat în trei ediții în București, în diverse spații de galerie și foaiere ale principalelor săli de concerte.

CĂLIN STEGEREAN - Grafician, critic de artă, curator. Doctor al Facultății de Litere a Universității Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, cu teza „Artele plastice și revistele literare de avangardă din România interbelică" (2011). Fost director al Muzeului de Artă din Cluj și al Muzeului Național de Artă din România.

CRISTINA STOENESCU - a absolvit studiile Facultății de Științe Politice la Universitatea din București, continuându-și studiile de master la Centrul de Excelență în Studiul Imaginii din cadrul Universității de Arhitectură „Ion Mincu" și la Universitatea din Maastricht cu specializarea în practici de curatoriat. În prezent este curatoarea rezidentă a Galeriei Anca Poterașu din București.

REINHOLD STURM - este galerist de artă în Viena.

IOANA TERHEȘ - este absolventă a programului de masterat istoria artei, patrimoniu, curatoriat a Facultății de Arte și Design Timișoara, în cadrul căreia a finalizat și programul de licență în conservare-restaurare lemn policrom. Trăiește și activează în Timișoara.

DOINEL TRONARU - este un jurnalist român, născut la București în 1970. Domeniul său de interes este jurnalismul cultural și eseul politic, cu o specializare în domeniul cinematografiei și artelor vizuale. Din 2011, deține un doctorat în cinematografie și media, obținut pentru o teză despre legătura dintre religii și regizorii de filme. De mulți ani lucrează pentru mai multe ziare importante românești.

RALUCA ȚURCANAȘU - obișnuia să fie Account Manager, dar visa să scrie. Acum încearcă să îmbine vizualuri și cuvinte pentru a spune povești culturale complexe. Raluca a urmat studii în teoria imaginii la București (CESI) și Paris (Paris Diderot).

IOANA VLASIU - Ioana Vlasiu este cercetător principal gradul I, doctor în istoria artei. A absolvit în 1966 Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", Secția de istoria și teoria artei. În prezent este membră în comitetul consultativ al Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts.

CLAUDIA ZINI - Claudia Zini este istorică de artă și curatoare, concentrându-și interesele profesionale în primul rând pe poziții artistice care se angajează cu amintiri de război și identitate în societățile post-conflict. Și-a luat doctoratul la Institutul de Artă Courtauld din Londra cu o teză intitulată „Bosnia și Herțegovina: artă dintr-o societate post-conflict". În 2019 a fost una dintre curatoarele Pavilionului Bosniei și Herțegovinei la Bienala de la Veneția. Locuiește și lucrează în Sarajevo, unde este fondatoarea și directoarea Kuma International Center for Visual Arts from Post-Conflict Societies.

MARIA ZINTZ - este critic și istoric de artă. A lucrat la Muzeul de Artă din Oradea. Colaboratoare la diferite publicații culturale românești.

CONTRIBUTORS

DAN BREAZ - is an art critic and historian, writer. He works as curator for The Art Museum in Cluj-Napoca. Lives and works in Cluj-Napoca.

MAGDA CÂRNECI - is a writer, an art critic and historian, and a curator. At present she is the editor-in-chief of ARTA art magazine in Bucharest.

CĂTĂLIN DAVIDESCU - he is an M.C.I.N.-accredited expert, A.N.E.V.A.R. evaluator, historian and art critic specialized in Ion Țuculescu and the avant-garde movement in Romania. He has an experience of almost 4 decades in the field of museum research, publishing numerous monographs and articles on modern and contemporary Romanian art.

CĂTĂLIN GHEORGHE - is a theorist, curator and editor. He teaches *Theories and Practices of Artistic Research, Curatorial Studies and Practices, Applied Visual Studies, Theories and Practices of Art Criticism* and *Aesthetics of Visual Arts* at the "George Enescu" National University of Arts in Iași.

BOGDAN GHIU - a member of the '80s Generation, writes and publishes poetry, essays (about literature, philosophy, media, art, architecture, translation theory and pedagogy, politics) and translations (over 70) of French philosophy and literature. He writes two weekly columns (in the *Observator cultural* and on *LiterNet*) and a daily column about the city (on Radio Romania Cultural).

DARIA GHIU - has a PhD in Art History and Theory at the University of Arts in Bucharest about the history of the Romanian Pavilion at the Venice Biennale. She is an art critic, curator, and a journalist at the Romanian Public Cultural Radio. In November 2015 she published *In this pavilion one can see art* at IDEA Publishing House, as a result of her PhD research. Since 2017 has been hosting the radio show *Arte frumoase*.

MIRON GHIU - is a journalist specializing in music and new media and musician.

RAREȘ GROZEA - got his B.A. in Art History from the University of Bucharest and is currently studying for a Master's in Berlin.

GIZELA HORVÁTH - professor at Partium Christian University, Oradea, Romania. She teaches philosophy of art in the Art Department.

VALENTINA IANCU - is a researcher with art history and image theory studies, working independently between Bucharest and Berlin. Her practice is hybrid, text-based, and split between editorial, educational, curatorial and management work.

MĂLINA IONESCU - is a visual artist, curator and holds a PhD in visual arts. She presently runs the Education Department for the National Museum of Contemporary Art. With a background in painting, her works include installations, landscape interventions and environments. She lives and works in Bucharest.

HORAȚIU LIPOT - is a cultural manager and curator. Initially active on the secondary art market, he currently coordinates the artistic projects of the Atelier 35 gallery (since 2019) and Witte Gallery (Ulft - NL, since 2018).

PETRU LUCACI - visual artist, PhD professor at the National University of Arts Bucharest, Department of Painting, president of the Union of Visual Artists in Romania and director of ARTA Magazine. He lives and works in Bucharest.

ALINA LUPU - is a Romanian born and bred, Dutch-based artist and writer. She has a background in psychology, photography, and an incomplete education in fine arts.

DIANA MARINCU - is a curator and art critic, currently the Artistic Director of Art Encounters Foundation in Timisoara. She received her PhD in 2017 from The National University of Arts in Bucharest in Art History and Theory.

GABRIELA MATEESCU - is a feminist artist and curator, founder of the collective of artists Nucleu oooo and co-founder of the platform spam-index.com, promoting Romanian digital art.

ANCA MIHULEȚ - is an art historian and curator living and working in Seoul. In 2016, Anca Verona Mihuleț was awarded one of the "Igor Zabel Grants". She was one of the curators of the 2019 edition of the Singapore Biennal.

ADA MUNTEAN - is a Graduate of the University of Art and Design in Cluj-Napoca and has a PhD in Visual Arts (2019), conceiving a research thesis entitled "The Human Body as Image and Instrument in Contemporary Art. Identity Aspects from Existentialism to Transhumanism". She is an artist active internationally and occasionally works as a curator.

CRISTIAN NAE - teaches courses of contemporary art history and theory and exhibition studies at the George Enescu National University of Arts in Iași. He has benefited from scholarships and research grants funded by the Erste Foundation, the Getty Foundation, the College Arts Association, The Clark Art Institute, the New Europe College in Bucharest, and the National Council for the Financing of Scientific Research in Romania.

SIMONA NASTAC - is a curator, art critic, and poet based in London. She studied Art History and Theory in Bucharest and has a master's degree in Creative Curating from Goldsmiths University, London. Since 2016, she has been the curator of the experimental poetry series at the Bucharest International Poetry Festival.

OLIVIA NIȚIȘ - is an independent curator, art historian, and researcher at the "G. Oprescu" Institute of Art History of the Romanian Academy. She holds a PhD in Visual Arts and is the author of the book *Marginal Histories of Feminist Art*, Vellant Publishing House, Bucharest, 2014. She is the Vice President of the Experimental Project Association (International Biennial of Experimental Engraving), a member of the International Association of Art Critics since 2009 and regional coordinator for The Feminist Art Project (Rutgers University, New Jersey) since 2008.

RAMONA NOVICOV - is an art critic and curator. She teaches at the University of Oradea. She lives in Oradea, Romania.

MARINA OPREA - lives and works in Bucharest and is the current editor of the online edition of Revista ARTA. She graduated from the National University of Fine Arts in Bucharest, with a background in photography and video art, and has since extend her interest into the area of critical writing.

TEO PAPADOPOL - is a visual artist, graduate of the Bachelor of Arts program at the Faculty of Arts in Timisoara, currently studying History and Theory of Art at the same faculty.

ILEANA PINTILIE- is an art critic and curator, professor at the Arts Faculty, West University in Timisoara, Romania. Her books include *Actionism in Romania During the Communist Era*, 2002, and the volume *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat (with Roxana Nubert)*, 2006. She has also published a number of articles and essays on contemporary art in Romania and abroad in international catalogues and volumes such as *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe*, Routledge, 2018.

MILENA AUGUSTA POP - is an art critic and curator. She lives and works in Oradea.

GABRIELA POPESCU - is a Graduate of the Faculty of History and Art Theory of the Art Academy of Bucharest (2001). From 2001 to 2002 she was a fellow in archeology at Cairo University.

ANCA RUJOIU - has lived and worked in Singapore since 2013. As curator for exhibitions and later head of publications, she was part of the founding team of the NTU Centre for Contemporary Art in Singapore and worked with artists such as Simryn Gill, Amanda Heng, Thao Nguyen Phan, Trinh T. Minh-ha. In 2019, she collaborated with curator Maria Lind for the 3rd edition of the Art Encounters Biennial in Timișoara.

ILINA SCHILERU - is an artist and sometimes a curator and initiator of exhibition alternatives for emerging artists. In 2011 she created a biennial event under the umbrella of the George Enescu International Festival, which took place during three editions in Bucharest, in various galleries and main concert halls.

CĂLIN STEGEREAN - Graphic designer, art critic, curator. Doctor of the Faculty of Letters at Babeș- Bolyai University, Cluj-Napoca, with the thesis "Visual Arts and the Avant-garde Literary Magazines of Interwar Romania" (2011). Former director of the Museum of Art, Cluj-Napoca and of the National Museum of Art, Bucharest, Romania.

CRISTINA STOENESCU - graduated from the Faculty of Political Sciences at the University of Bucharest, continuing her master's studies at the Center of Excellence in Image Study at the "Ion Mincu" University of Architecture and at the University of Maastricht specializing in curatorial practices. She is currently the resident curator of the Anca Poterașu Gallery in Bucharest.

REINHOLD STURM - is an art gallerist based in Vienna.

IOANA TERHEȘ - got her masters degree in the History of Art, Heritage and Curating at the University of Arts and Design in Timișoara, during which she also completed the degree program in polychrome wood conservation and restoration. She lives and works in Timișoara.

DOINEL TRONARU - is a Romanian journalist, born in Bucharest in 1970. His field of interest is cultural journalism and the political essay, with a specialization in the domain of cinema and visual arts. In 2011 he received his PhD in cinema and media, with a thesis about the conection between religions and movie directors. For many years, he has worked for the most important Romanian newspapers.

RALUCA ȚURCANAȘU - is a former Account Manager who wanted to write. She's trying to blend visuals and words to tell compelling cultural stories. Raluca has been following image studies in Bucharest (CESI) and Paris (Paris Diderot).

IOANA VLASIU - has a PhD in art history and is a senior researcher grade I. She graduated from Nicolae Grigorescu Institute of Fine Arts in 1996. Currently she is a member of the advisory board of Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts.

CLAUDIA ZINI - Claudia Zini is an art historian and curator, focusing her professional interests primarily on artistic positions that engage with war memories and identity in post-conflict societies. She received her PhD at the Courtauld Institute of Art in London with a thesis titled "Bosnia and Herzegovina: art from a post-conflict society". In 2019 she was one of the curators of the Pavilion of Bosnia and Herzegovina at the Venice Biennale. She lives and works in Sarajevo where she is the founder and director of Kuma International Center for Visual Arts from Post-Conflict Societies.

MARIA ZINTZ - is an art critic and historian. She worked at the Art Museum in Oradea, Romania. Currently she is a collaborator at various cultural magazines in Romania.

REVISTA ARTA #46–47 / 2020
ARTIȘTI ROMÂNI DIN DIASPORA / ROMANIAN ARTISTS FROM THE DIASPORA

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP) fondată în 1954.
Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP) founded in 1954.

Director / Director: Petru Lucaci, președinte UAP (petru_lucaci@yahoo.com)
Redactor-șef / Editor-in-chief: Magda Cârneci (magda.carneci@gmail.com)
Secretară de redacție / Editor: Gabriela Mateescu (gabriela_mateescu87@yahoo.ro)
Redactor online / Online editor: Marina Oprea (marina.oprea@revistaarta.ro)
Concept grafic & Design / Graphic concept & design: Gabriela Mateescu
Procesare imagini / Image processing: Marina Oprea
Corectură / Proofreading: Rareș Grozea
Serv. administrativ-financiar / Administrative-financial Dept.: Rodica Dogaru, Maria Ioan
Distribuţie / Distribution: Gabriela Mateescu, Mariana Motilică

Colegiul Consultativ / Advisory Board
Judit Angel (Bratislava), Anca Arghir (Düsseldorf), Horea Avram (Cluj), Coriolan Babeți (New York), Ami Barak (Paris), Călin Dan (București), Liviana Dan (Sibiu), Ruxandra Demetrescu (București), Adrian Guță (București), Aurelia Mocanu (București), Cristian Nae (Iași), Ileana Pintilie (Timișoara), Maria Rus Bojan (Amsterdam).

Coordonatoarea Dosarului *Artiști români din diaspora* este Magda Cârneci.
The coordinator of our Dossier *Romanian Artists from the Diaspora* is Magda Cârneci.

Colaboratori / Contributors
Dan Breaz, Magda Cârneci, Cătălin Gheorghe, Bogdan Ghiu, Daria Ghiu, Miron Ghiu, Rareș Grozea, Gizela Horváth, Valentina Iancu, Mălina Ionescu, Horațiu Lipot, Petru Lucaci, Alina Lupu, Diana Marincu, Gabriela Mateescu, Anca Mihuleț, Ada Muntean, Cristian Nae, Simona Nastac, Olivia Nițiș, Ramona Novicov, Marina Oprea, Teo Papadopol, Ileana Pintilie, Milena Augusta Pop, Gabriela Popescu, Anca Rujoiu, Ilina Schileru, Călin Stegerean, Cristina Stoenescu, Reinhold Sturm, Ioana Terheș, Doinel Tronaru, Raluca Țurcanașu, Ioana Vlasiu, Claudia Zini, Maria Zintz.

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.
Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiștilor Plastici din România

Traducători / Translators
Daniel Clinci, Rareș Grozea, Mălina Ionescu, Simona Nastac, andra nikolayi, Ruxandra Rădulescu, Raluca Turcanașu.

Corespondență: / Mailing address: Revista ARTA: Str. Biserica Amzei nr. 7–9, sector 1, București, cod poştal: 010391; redactie@revistaarta.ro.
www.revistaarta.ro

ISSN: 0004-3354
Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii.
Magazine funded by the Government of Romania through the Ministry of Culture.

Distribuție / Distribution
Revista ARTA poate fi achiziționată din librăriile Cărturești, Humanitas, Dispozitiv Books București, Librarium - Cluj, Book Corner - Cluj, Librăria Universității - Cluj, Cartea de nisip - Timișoara, Cartepedia (online), Art Plus Design Iași, Librăria La Două Bufniţe Timișoara, Librăria Kyralina București; de la chioșcurile Relay și Inmedio; din galeriile partenere ca Galeria Quadro Cluj, de la redacție și de la filialele UAP din toată țara. Puteți comanda un număr direct de pe site-ul nostru, accesând link-ul cu revista dorită din secţiunea SHOP. Există opțiunea de a comanda orice revistă și în format PDF. Cititorii din afara Europei sunt rugați să ne contacteze pentru orice comandă.
Revista ARTA is available in bookshops around the country such as Cărturești, Humanitas, Dispozitiv Books Bucharest, Librăria La Două Bufniţe Timișoara, Librarium - Cluj, Book Corner - Cluj, Librăria Universității - Cluj, Cartea de nisip - Timișoara, Cartepedia (online), Art Plus Design Iași, Librăria Kyralina Bucharest; in Relay and Inmedio newsstands; in partner galleries such as Quadro Gallery Cluj, ALB ALB Bucharest; from our editorial office, as well as in UAP local headquarters. By clicking on the title of each magazine in the SHOP area, you can buy individual issues either as digital content or in print format. For orders outside the EU please email us.

Revista ARTA a fost, între 1954 și 1993, cea mai importantă publicație despre artă contemporană în România. Și-a întrerupt apariția între 1993 și 2010 (cu o scurtă revenire între 2000 și 2001). În 2010 s-a lansat în formula actuală, iar în 2014 a fost fondată și ediția online.
Scopul revistei este de a cartografia scena de artă contemporană românească, de a o documenta și de a propune o evaluare critică a manifestărilor ei.
Revista în print reunește eseuri, cronici, interviuri și dosare tematice. Apare de 3 ori pe an și propune discuții critice despre fenomene artistice și culturale din România, evaluate în context internațional.
Site-ul este dedicat scenei de artă românești și propune texte despre expozițiile, evenimentele și proiectele artiștilor și curatorilor români, în țară și în străinătate.

Revista ARTA was, between 1954-1993, the most important contemporary art magazine in Romania. It went out of circulation between 1993-2010, with a short comeback in 2000-2001. In 2010 it launched in its current format. The online edition was founded in 2014.
The purpose of the magazine is to map the Romanian contemporary art scene, to document it and offer a critical evaluation of its manifestations.
The print version brings together essays, reviews, interviews and special issues. It is published as a double issue three times a year and proposes critical discussions about artistic and cultural phenomena in Romania, analyzed against the backdrop of the international context.
The website is dedicated to the Romanian art scene and proposes texts about the exhibitions, events and projects of Romanian artists and curators, taking place in the local as well as the international context.

Copertă 1: Hortensia Mi Kafchin, *O profeție ce se auto-împlinește*, ulei pe pânză, 229 x 187 cm, 2016. Cu amabilitatea Galerie Judin, Berlin
Cover 1: Hortensia Mi Kafchin, *A Self-Fulfilling Prophecy*, oil on canvas, 229 x 187 cm, 2016. Courtesy of the Galerie Judin, Berlin

Copertă 4: Mădălina Zaharia, DEBT, 2017.
Cover 4: Mădălina Zaharia, *DEBT*, 2017.